U d'/ of Ottawa
39003000494152

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

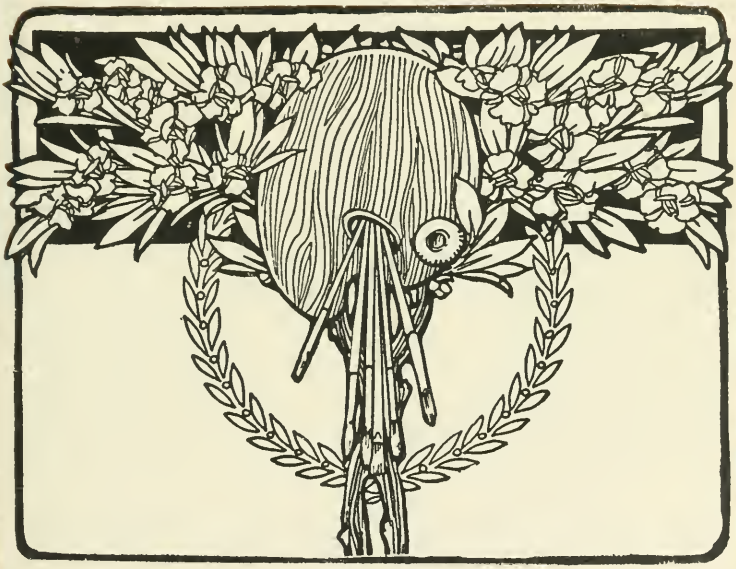
http://www.archive.org/details/lanationalgaller00grea

NATIONAL
GALLERY

LES GRANDS MUSÉES DU MONDE ILLUSTRÉS EN COULEURS

LA "NATIONAL GALLERY"

Publié sous la direction de M. ARMAND DAYOT, Inspecteur général des Beaux-Arts



OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 90 PLANCHES HORS TEXTE EN COULEURS

ÉDITIONS PIERRE LAFITTE
PARIS — 90, CHAMPS-ÉLYSÉES — PARIS

TOME PREMIER

Universitas BIBLIOTHECA

COPYRIGHT 1912
BY PIERRE LAFITTE & Cie.

Tous droits de reproduction et de traduction reservés pour tous pays.

N
1070
.A62
1912

AVERTISSEMENT

LA "NATIONAL GALLERY" n'est peut-être pas l'un des plus importants musées d'Europe, mais elle est à coup sûr l'un des plus intéressants. D'autres sont plus riches en tableaux mondialement célèbres : Amsterdam s'enorgueillit de ses Rembrandt, le Prado de ses Velazquez, l'Académie de Venise de ses Titien ; aucun, le Louvre excepté, ne présente une telle variété, une telle harmonieuse répartition dans les œuvres de toutes les époques et de toutes les écoles. Si leur nombre n'est pas considérable, la sélection apparaît irréprochable et chaque maître y est représenté par des toiles de première valeur. L'Angleterre, comme la France, doit ces trésors au goût artistique de ses rois qui mettaient leur gloire à enrichir leurs palais de belles peintures. Louis XIV et Charles Ier furent d'incomparables amateurs d'art, et si la "National Gallery" possède aujourd'hui cette merveilleuse collection de chefs-d'œuvre, c'est en partie à ce magnifique et malheureux Stuart qu'elle le doit.

Cette richesse de la "National Gallery" s'est encore accrue par des dons particuliers très importants, et aujourd'hui c'est véritablement l'histoire de l'art tout entière, complète et admirablement classée que le visiteur retrouve en parcourant les vingt-cinq salles de ce magnifique musée.

JEAN VAN EYCK

ARNOLFINI ET SA FEMME

SALLE IV. — PRIMITIFS FLAMANDS

Arnolfini et sa femme

LE tableau représente le couple d'Arnolfini et de sa femme dans leur chambre nuptiale. Tout y est net, propre, rangé, comme il sied à un intérieur de la Flandre méticuleuse. Le jeune ménage a des habitudes d'ordre : sous les courtines à plis droits, le lit étale sa courtepointe bien tirée. Au plafond est accroché un lustre dont les cuivres étincelants trahissent les soins d'une diligente ménagère. Au fond, contre le mur, s'aperçoit un miroir cylindrique de cuivre où se reflètent la pièce et les personnages. Ceux-ci ne sont pas moins soignés : ils sont vêtus de bonnes et solides étoffes qui dénotent l'aisance. Les costumes, à vrai dire, sont ridicules, celui de l'homme surtout : ils sont de cette époque dont Viollet-le-Duc disait « qu'ils semblent issus de l'étude du laid et du difforme ». Engoncée dans son vaste chapeau, la maigre silhouette d'Arnolfini nous apparaît plus falote encore sous l'ampleur inusitée de son manteau. La femme n'est pas plus séduisante avec son vêtement étriqué par le haut et démesurément large à partir de la ceinture. Sa coiffure ne l'avantage pas non plus : cette sorte de coiffe aplatie sur le front et dissimulant les cheveux enlève toute grâce au visage. Mais quelle expression dans l'attitude et quelle vérité dans les physionomies! La jeune femme pose affectueusement sa main dans celle de son époux. La douceur des regards dit bien le sentiment mutuel qui anime ces deux êtres : tendresse sérieuse et protectrice chez l'homme, affection reconnaissante chez la femme à qui sont promises les joies prochaines de la

maternité. A leurs pieds se tient un caniche, symbolisant la fidélité conjugale.

Arnolfini, comme son nom l'indique, était Italien. Envoyé à Bruges comme représentant d'une grande maison de commerce de Florence, il occupait dans la ville flamande une situation considérable, assez analogue à celle de nos consuls modernes. En sa qualité de Florentin, il aimait les arts et, sans que la preuve irréfutable en soit faite, on a tout lieu de croire qu'il commanda pour son pays différents tableaux à Jean Van Eyck. Durant son séjour en Flandre, il épousa Jeanne de Chenany, jeune fille d'excellente famille et fort bien dotée, celle-là même que représente le tableau.

Pendant assez longtemps, on a cru reconnaître dans ce couple, le portrait de Jean Van Eyck et de sa femme, et l'on s'est basé, pour défendre cette opinion, sur l'inscription que porte la peinture : *Johannes de Eyck fuit hic*, et que l'on traduit ainsi : « Jean de Eyck fut celui-ci. » A cela, d'autres critiques répondent avec non moins de raison que la phrase latine signifie également « Jean de Eyck fut ici », ce qui ne prouve pas qu'il était le personnage du tableau, mais plus vraisemblablement son auteur.

En outre, si nous ne possédons aucun moyen d'identifier les traits du peintre, il nous est par contre très facile de nous convaincre par comparaison que la jeune femme représentée ici ne peut être celle de Jean Van Eyck. Celui-ci a laissé de sa femme un magistral portrait, actuellement au musée de Bruges, et on n'y constate aucun point de ressemblance avec celle-ci. Il semble donc acquis qu'il s'agit bien d'Arnolfini et de sa femme et non pas du célèbre auteur de l'*Adoration mystique de l'Agneau.*

Nous avons pensé que nul peintre n'était mieux indiqué que Jean Van Eyck pour figurer en tête de la série des chefs-d'œuvre de la " National Gallery ". Tout le marque pour cette place de choix : son merveilleux talent et surtout l'influence prépondérante qu'il exerça

non seulement sur la peinture flamande, mais encore sur la peinture universelle. N'oublions pas qu'on lui doit, sinon l'invention, du moins l'utilisation de l'huile mélangée à la peinture. Avant lui, on ne peignait qu'à la détrempe, procédé qui exigeait une très grande rapidité d'exécution et dont le moindre défaut était de sécher très lentement.

La " National Gallery " est particulièrement riche en œuvres de Jean Van Eyck, d'œuvres authentiques s'entend, car les tableaux attribués à cet artiste abondent dans les musées d'Europe. Les quelques portraits qu'elle possède sont admirables, mais le plus populaire, le plus parfait aussi, est celui d'*Arnolfini et de sa femme.*

Ce tableau éprouva des vicissitudes diverses au cours des siècles. On ne sait comment il sortit des mains de son premier propriétaire. Sans doute, il passa dans celles du duc de Bourgogne, Philippe le Bon, protecteur et ami de Van Eyck : en tout cas nous le trouvons, au XVIe siècle, dans la galerie de Marguerite d'Autriche, suzeraine des Flandres, qui raffolait de peinture. Par quelle étrange suite d'aventures échoua-t-il dans la boutique d'un barbier de Bruges, c'est ce qu'on ne saurait dire. Plus tard, le tableau prit la route d'Espagne dans les coffres de Marie de Hongrie; puis, sans aucune raison connue, il retourne en Belgique, dans une maison particulière où il orne la chambre d'un officier anglais, blessé à Waterloo, qui l'achète, l'emporte en Angleterre et, à sa mort, en fait don à la " National Gallery ".

Ce tableau, peint sur bois, figure aujourd'hui dans le grand musée anglais, à la salle des Primitifs flamands

---

Hauteur : 0.84. — Largeur : 0.62. — *Figures 0.67.*

BOTTICELLI

PORTRAIT DE JEUNE HOMME

SALLE III. — ÉCOLE TOSCANE

Portrait de jeune homme

PARLER de Botticelli, c'est évoquer une des plus glorieuses périodes de l'Histoire de l'art que le monde ait jamais connues, c'est faire revivre toute une œuvre de fraîcheur, de joliesse, de mysticité chrétienne et de charme païen, c'est rappeler cette prodigieuse floraison spontanée dont Laurent de Médicis favorisa l'épanouissement et qui porta ces rameaux illustres qui s'appellent Léonard de Vinci, Michel-Ange, Ghirlandajo et Botticelli.

Dans cette brillante cohorte florentine, honneur de la peinture universelle, Sandro Botticelli n'occupe pas la place la moins honorable. S'il ne produit pas l'étrange fascination que provoque Léonard de Vinci, ni la titanique puissance de Michel-Ange, il a plus de fermeté que Ghirlandajo, avec moins de sécheresse dans la ligne et plus d'onctueux dans la couleur. Dessinateur de premier ordre, il conserve quelque chose de la suavité de son maître, Filippo Lippi, le doux peintre des Madones et des Adorations. Son pinceau cherche toujours sur la palette, les couleurs délicates, de même que son crayon s'attarde plus volontiers aux créations gracieuses et tendres. Toute sa vie, il est resté le peintre du *Printemps ;* toutes ses œuvres ont cette jeunesse, cette grâce adorable de nymphes blondes s'ébattant dans les fleurs. Sa perfection et sa pureté sont devenues classiques; son génie subtil, sa nature de mysticisme élégant, son réalisme nuancé d'antique constituent une personnalité à part, séduisante à étudier dans ses moindres détails.

D'un génie très souple et très divers, Botticelli appliqua ses éminentes qualités de dessinateur et de coloriste aux sujets les plus différents; il peignit avec la même supériorité les scènes religieuses et les tableaux mythologiques. Un air de famille se reconnaît en toutes ses œuvres; ses déesses portent sur le front un cachet mystique qui les fait ressembler à des Vierges surprises de se trouver en quelque Olympe et ses Madones les plus idéales ont un je ne sais quoi de particulier sur le visage, une joliesse sous la couronne blonde des cheveux, qui dégage un subtil et délicat parfum de paganisme.

Botticelli fut essentiellement un Florentin, comme Dante lui-même, et c'est à Florence, dans sa ville natale, qu'on peut l'apprécier complètement. A part un bref séjour à Rome, où il peignit des fresques pour la Sixtine, il ne quitta guère sa patrie qu'il aimait et où l'attachaient ses relations artistiques et son dévouement aux Médicis.

Laurent le Magnifique, prince froid et dur comme tous ceux de son époque, possédait cependant une âme ouverte aux beautés de la poésie et des arts; son palais était l'asile d'un groupe brillant où voisinaient, avec les artistes, les philosophes et les savants.

Taine, dans son *Voyage en Italie*, en parle ainsi : « Laurent de Médicis accueille les savants, les aide de sa bourse, les fait entrer dans son amitié, correspond avec eux, fournit aux frais des éditions, patronne les jeunes artistes qui donnent des espérances, leur ouvre ses jardins, ses collections, sa maison, sa table, avec cette familiarité affectueuse et cette ouverture de cœur sincère et simple, qui mettent le protégé debout à côté du protecteur. »

Sous l'influence de ce puissant et bienveillant patronage, Sandro Botticelli s'épanouit magnifiquement. Aimé pour son caractère facile et tendre, il ne trouva dans ses rivaux de gloire, que des amis. La vie lui fut douce et il connut tout jeune les joies de la célébrité. Florence l'admirait et tout ce que la ville possédait de distingué

se disputait la faveur de poser devant lui. Et c'est alors que se révèle son merveilleux talent de portraitiste. N'eût-il pratiqué que ce genre, son nom serait resté gravé en traits immortels sur le livre d'or de la peinture et *la Naissance de Vénus* et *le Printemps* ne sauraient faire aucun tort à ces admirables portraits, si purs de dessin, si précieux de couleur, si vivants d'expression.

Il peignit la famille de ses protecteurs, les Médicis. On ne saurait rien voir de plus parfait que les portraits de Julien de Médicis et de sa chère Simonetta, dont la physionomie charmante lui servit plusieurs fois de modèle dans ses tableaux. Botticelli excellait surtout dans les portraits de femmes; il en traduisait, avec un art supérieur, le charme délicat et il y ajoutait cette gracilité qui le distingue. S'il aimait moins peindre les hommes, il ne déployait pas moins de virtuosité à exprimer le caractère de son modèle.

Est-il rien de plus vivant, de plus sincère, de plus brillant que ce *Portrait de jeune homme* que nous donnons ici? Où trouver un dessin plus ferme, un modelé plus savant, des chairs plus réalistes? Et cependant, sur cette effigie d'adolescent aux traits accusés, presque durs, on aperçoit cette chose indéfinissable, faite de douceur et de grâce qui nous rend le modèle sympathique et qui nous fait reconnaître au premier coup d'œil le tour prestigieux de Botticelli.

La " National Gallery " possède cinq œuvres authentiques de Botticelli; celle-ci est parmi les plus belles. Elle fut acquise par les Stuarts et elle figure aujourd'hui dans la salle III réservée à l'école toscane.

Hauteur : 0.37. — Largeur : 0.28. — *Figure grandeur nature.*

P. DE HOOCH

INTÉRIEUR HOLLANDAIS

SALLE XII. — COLLECTION PEEL

Intérieur Hollandais

PETER DE HOOCH est le plus charmant de ces artistes hollandais qu'on a pris l'habitude de désigner sous le nom de « petits maîtres. » Petits maîtres par l'insignifiance et quelquefois la vulgarité des sujets, par l'absence de toute pensée philosophique, de toute émotion, mais artistes supérieurs pour la perfection de la technique, pour l'habileté de l'exécution, pour la vérité de l'observation, pour l'admirable rendu du détail. Parmi ces « petits maîtres » délicieux, Peter de Hooch peut passer pour un « grand maître ». Il possède les qualités énoncées plus haut et qui sont l'apanage de tous, mais il y ajoute ce que les autres ne possédèrent pas, le sentiment de l'élégance et un certain laisser-aller de bonne compagnie, grâce auquel ses personnages ne ressemblent pas tous à des portefaix du port d'Amsterdam. Il n'a pas non plus son pareil pour jouer avec la lumière, dont il s'est fait, en quelque sorte, le prestidigitateur, la distribuant ou la mesurant avec un art extraordinaire.

N'est-ce pas la lumière, en effet, qui joue le principal rôle dans cet *Intérieur hollandais* que nous reproduisons ici ? Par les larges fenêtres aux vitres cernées de plomb, elle entre à flots dans la pièce, éclairant à la fois les poutrelles du plafond et les dalles du pavé, ne laissant aucun espace obscur. On conçoit la difficulté, dans de pareilles conditions, de peindre un tableau

quelconque, sans le secours des ombres et des oppositions, et c'est parce qu'il se plaisait à accumuler et à vaincre les difficultés de ce genre que Peter de Hooch nous apparaît comme un extraordinaire virtuose.

Est-il possible, avec aussi peu de moyens, de donner plus de vie et d'intensité joyeuse à la scène intime qui se passe autour de la table, près de la fenêtre ? Ce que font les personnages, il est assez malaisé de le dire. Nous voyons une jeune femme élevant un verre comme si elle allait boire : bien qu'on ne l'aperçoive que de dos, elle paraît chanter une chanson à en juger par l'attitude des deux hommes assis, dont l'un fait le geste de jouer du violon sur sa pipe tandis que l'autre a l'air de battre la mesure avec sa main.

L'inclination de Peter de Hooch pour l'élégance se traduit par l'introduction dans chacune de ses toiles, d'un personnage tenant du militaire et du galantin, et qui affecte les allures d'un gentilhomme. Mais on devine que l'artiste n'a pas choisi ses modèles à la cour de Versailles; il s'est assurément contenté de quelque fils de marchand jouant à l'homme de qualité, car il n'est pas possible de montrer moins de grâce sous des habits plus mal ajustés. Ce qui fait l'incomparable valeur des tableaux de Peter de Hooch, c'est l'admirable compréhension de la lumière que possédait ce peintre. A ce titre il l'emporte de beaucoup sur les peintres hollandais et flamands de son époque.

Gérard Dow n'avait pas ce maniement facile et brillant des rayons qui fait de Peter de Hooch un véritable prestidigitateur. Le seul qui pourrait lui être comparé sans trop de désavantage est Van der Meer de Delft qui semble avoir surpris lui aussi une part de ce secret.

Peter de Hooch l'emporte encore par une traduction beaucoup plus libre et beaucoup plus large de la vie hollandaise.

Aussi précis que Gérard Dow et Metsu, il évite de tomber comme eux dans la minutie exagérée du détail. Il y a plus d'ampleur dans sa peinture, plus d'élévation dans son style.

Mais le point par où il se rattache très étroitement à la grande famille hollandaise est dans le choix même des sujets, pris exclusivement dans le terre-à-terre de la vie quotidienne.

Il ne cherche pas en dehors de lui ni au-dessus de lui matière à tableau. Cette matière il la prend où il la trouve, à portée de sa main, et il la traite comme tous les Hollandais et Flamands d'avant et d'après lui, avec un sens du réalisme et un besoin de précision qui sont le plus grand des charmes de cette peinture minutieuse.

Il serait superflu d'y chercher une pointe quelconque d'idéalisme ou simplement une pensée de morale. Telle n'a jamais été la préoccupation de Peter de Hooch. Dans ses intérieurs, dans ses scènes d'auberge, dans tous les tableaux en un mot où il a peint la vie hollandaise, il n'a cherché ni à instruire, ni à faire penser, encore moins à moraliser.

Avant le XVIIe siècle, les Hollandais et Flamands abordaient encore fréquemment la peinture religieuse et, bien qu'ils n'y fussent pas d'une très grande inspiration, du moins y manifestaient-ils l'effort d'une pensée pieuse. Mais l'époque des dons de tableaux aux églises étant passée, les peintres de ces pays se confinèrent dans cette peinture de chevalet qui nous a valu de si nombreux chefs-d'œuvre.

L'*Intérieur hollandais* fut acquis, il y a une dizaine d'années environ, par la " National Gallery ". C'est un bijou de première valeur, qui figure dans la salle consacrée aux œuvres de la collection Peel.

Hauteur : 0.74. — Largeur : 0.64. — *Figures : 0.40*

VELAZQUEZ

VÉNUS ET CUPIDON

SALLE XIV. — ÉCOLE ESPAGNOLE

Vénus et Cupidon

SUR un lit de repos, Vénus la blonde déesse est étendue. Elle est vue de dos, dans une pose abandonnée qui détend tous les muscles de son corps admirable. Son bras droit appuyé sur l'oreiller soutient la nuque aux reflets d'or; la jambe gauche est allongée tandis que de la jambe droite repliée, on n'aperçoit que le pied. Sur le fond de draperie rouge qui ferme le lit, se détache la gracieuse silhouette de Cupidon ; une écharpe de soie bleue traverse en baudrier sa poitrine et porte le carquois chargé de flèches: ses ailes blanches s'agitent joyeusement pendant qu'il présente à Vénus, d'un air mutin, un miroir où se reflète l'image de la déesse des amours.

Cette page magistrale est un rare chef-d'œuvre, d'autant plus précieux que Velazquez eut rarement le loisir de traiter des sujets mythologiques et surtout de les exprimer sous cette forme, avec cet emploi du nu qui fait penser aux Vénitiens de la grande époque. S'évader des scènes religieuses était déjà une nouveauté, presque une impiété, à une époque et dans un pays où le peintre ne devait être que le glorificateur de la Foi et le fidèle serviteur de l'Eglise; mais oser montrer une nudité et prêter tant de charmes lascifs à une divinité païenne devait forcément choquer l'Espagne de Philippe IV, régentée par l'Inquisition. Il fallut beaucoup de courage à Velazquez pour risquer cette audace et sans doute se fia-t-il à l'amitié dont l'honorait son mélancolique souverain. Il est bon de dire aussi que

l'artiste ajoutait à son talent de peintre le mérite d'une naissance distinguée et l'éclat de fonctions administratives à la cour qui lui permettaient certaines privautés. On ne l'inquiéta donc pas, mais le parti religieux, tout-puissant à Madrid, tenait Velazquez en suspicion et ne se privait pas d'intriguer contre lui. Sans que nul document le démontre, on peut être assuré que le superbe tableau de *Vénus et Cupidon* recueillit fort peu de suffrages et qu'il dut être considéré comme la manifestation d'une âme corrompue.

Aujourd'hui, où de telles disputes sont impossibles, nous voyons cette œuvre sous son vrai jour, avec sa vraie signification et nous admirons sans réserve cette géniale fantaisie du peintre officiel de la cour d'Espagne. Quelle admirable créature, en effet, que cette femme dans la splendeur vigoureuse de sa jeunesse et de sa beauté ! Quel galbe dans ce dos et quelle finesse nerveuse et élégante dans le modelé de la jambe ! Et surtout quelle vie ardente sous cet épiderme aux tons de velours où il semble que l'on voit courir le sang et palpiter les artères ! Tout est charme et grâce dans ce beau corps ; il faudrait du parti pris pour y apercevoir de la lasciveté ; c'est uniquement le poème de la jeunesse triomphante.

Et quel art dans la composition ! Comme tout est harmonieusement combiné pour donner tout son éclat à cette chair vibrante et souple ! Le corps repose sur une large courtepointe de couleur grise qui fait valoir admirablement sa blancheur nacrée, de même que la charmante silhouette de Cupidon, rosée et blonde, se dore de la pourpre qui lui sert d'écran.

Comme Velazquez est Espagnol, il a choisi en Espagne le modèle de la splendide Vénus couchée. Elle a toute la souplesse des Castillanes à la taille mince et l'opulence des formes qui sont l'apanage des femmes sur l'autre versant des Pyrénées. C'est bien également un authentique visage d'Espagnole que reflète le miroir ; visage aux joues pleines, où l'harmonie des lignes et la régularité des traits se

marient à une énergie dans l'expression qui est la caractéristique de la beauté castillane.

Ce tableau est particulièrement remarquable en ce qu'il nous montre Velazquez sous un aspect nouveau. On a l'habitude de le considérer uniquement comme un portraitiste et bien des gens se l'imaginent seulement occupé à peindre un roi morose et laid ou de petites infantes roses et frêles, embarrassées dans de rigides costumes d'apparat. Aucun génie, peut-être, ne fut aussi souple que celui de Velazquez ; il aborda tous les genres avec la même maîtrise ; et le même peintre qui fit les admirables portraits que l'on sait, a signé la prodigieuse toile de la *Reddition de Bréda ;* et avec la même souplesse, il peignit des nains, des bouffons, des mendiants qui sont aussi artistiquement beaux que les plus chamarrés des gens de cour. Aussi, Velazquez restera-t-il comme l'un des plus étonnants artistes dont fasse mention l'histoire de la peinture.

Vénus et Cupidon occupe à la " National Gallery " la salle XIV réservée à l'école espagnole.

Hauteur : 1.23 — Largeur : 1.75. — *Figures grandeur nature.*

LE TINTORET

SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON

SALLE VII. — ÉCOLES DE VENISE ET DE BRESCIA

Saint Georges terrassant le dragon

LA scène représente un rivage découpé pittoresquement par la mer bleue et fermé dans le fond par une haute muraille crénelée. De grandes masses de verdure donnent au paysage un aspect romantique auquel ajoute un ciel tumultueux, coupé de lueurs et de ténèbres, où roulent de lourdes nuées chargées d'orage. Le cadre est admirablement approprié au drame qui se joue dans ce décor. Un monstre horrible, vomi par le flot, s'est abattu sur le rivage où se promène une princesse, venue probablement de la ville dont on aperçoit les tours. Déjà, sa présence s'est cruellement manifestée : une victime, étendue sur le sol, témoigne de la férocité du monstre. Affolée, la princesse fait des efforts désespérés pour fuir; elle s'embarrasse dans les plis de son vêtement et sans doute deviendrait-elle à son tour la proie de la bête, si un secours providentiel n'arrivait à point pour la sauver. Monté sur un cheval fougueux, le bienheureux saint Georges fonce droit sur le monstre et de sa longue lance il le transperce et le rejette à la mer.

Dans ce tableau célèbre, Tintoret a concrétisé, pour ainsi dire, la belle légende chrétienne du Ciel protégeant la Foi contre les attaques du Démon. La Foi se trouve représentée sous les traits de cette princesse blonde, belle, parée de vêtements somptueux qui symbolisent l'éclat de la vertu. Quant au Démon, l'artiste nous le montre sous la forme la plus hideuse et la plus terrifiante, sous un aspect capable d'inspirer à tout jamais l'horreur du péché.

L'allégorie n'est pas seulement ingénieuse, Tintoret l'a traitée avec une vigueur et une habileté qui tiennent du prodige. Le grand Vénitien, qui se plaisait à loger dans une même toile des centaines de personnages, est parvenu à donner, dans ce tableau de dimensions restreintes, l'impression d'un drame complet réduit à trois protagonistes. Quel art dans la composition, où tout est mouvement, où tout s'accorde à augmenter l'intensité de la scène, la princesse qui s'enfuit, le cavalier qui fonce, le monstre qui se tord sous le fer meurtrier et le ciel même, où il semble que l'on voit rouler la masse épaisse des nuages.

Tintoret avait déjà traité le même sujet avec une variante. Dans le *Saint Georges et la Princesse*, qui se trouve au Palais ducal à Venise, la Foi, représentée par la princesse, est victorieuse du Dragon sur le cou duquel elle est assise à califourchon et qu'elle maîtrise à l'aide d'un ruban qui lui sert de bride. Derrière elle, saint Georges étend les mains comme pour bénir, tandis qu'un moine, placé à droite du tableau, contemple gravement cette scène.

Quelque remarquable que soit cette deuxième interprétation, elle est inférieure à celle que nous donnons ici, véritable chef-d'œuvre dont s'enorgueillit le grand musée anglais.

Il convient de signaler aussi le merveilleux coloris de cette toile, si harmonieux dans son éclat. Par malheur, l'action des siècles en a terni le brillant en quelques parties, mais ce qui en reste suffirait, à défaut d'autres œuvres, pour classer Tintoret parmi les plus grands coloristes du monde.

C'est une gloire peu commune que d'avoir acquis ce titre, pour un artiste qui vient à la même époque et dans la même ville que Titien et Véronèse. Élève du premier, il montra de telles qualités qu'il éveilla la jalousie du maître et dut quitter son atelier. Cela n'empêcha pas Tintoret de devenir un peintre de premier ordre et de supporter sans désavantage la redoutable comparaison avec

Titien. Sur les murs de son atelier, il avait écrit : « La forme de Michel-Ange, la couleur du Titien. » Tintoret réunit également ces deux qualités : il démontra victorieusement que, malgré le brio de la couleur, on pouvait être un dessinateur impeccable ; et certes, il est, de tous les Vénitiens, le peintre le plus correct, le plus probe, le plus parfait.

A ces qualités fondamentales, il ajoutait une facilité d'exécution qui tenait du prodige. Cette extraordinaire facilité lui permit de peindre pour des prix très modiques un nombre considérable de tableaux, destinés aux confréries et aux églises de Venise. Tout d'abord, on ne prit pas au sérieux cet homme qui travaillait si vite et pour n'importe quel prix, si minime fût-il; ses contemporains jugeaient que le travail est la vie de l'artiste et que le gain n'est qu'une question secondaire qu'il envisagera plus tard, à l'heure du succès.

Le succès vint, et il fut glorieux. Venise ne tarda pas à l'honorer à l'égal du Titien et de Véronèse; il fut le peintre officiel des doges et des patriciens et on lui confia la décoration du Palais Ducal, sur les murs duquel il peignit sa prodigieuse fresque du *Paradis*.

Saint Georges terrassant le Dragon fit partie de la collection de Charles Ier d'Angleterre. Il figure aujourd'hui à la " National Gallery " dans la salle VII, réservée aux écoles de Venise et de Brescia.

Hauteur : 1.37. — Largeur : 1 m. — *Figures : 0.60.*

SIR JOSHUA REYNOLDS

LES GRACES COURONNANT L'HYMEN

SALLE XVIII. — VIEILLE ÉCOLE ANGLAISE

Les Grâces couronnant la statue de l'Hymen

ON ne peut pas dire de Reynolds qu'il fut le plus grand peintre anglais de son temps, mais il compte parmi les plus brillants et les plus parfaits. Gainsborough eut des qualités supérieures aux siennes, Romney aussi nous charme par plus de grâce aisée ; mais Reynolds, né sous une heureuse étoile, reçut de la nature des dons précieux qui, sans aller jusqu'au génie, lui permirent cependant de produire des chefs-d'œuvre. Sa carrière d'artiste est avant tout un miracle de la volonté. Sans avoir de dispositions exceptionnelles pour la peinture, il devint un grand peintre à force de persévérance et d'énergie, de même qu'il fût devenu un grand ingénieur, un savant, ou un écrivain si les circonstances l'avaient incliné vers l'une ou l'autre de ces professions. Reynolds fut avant tout un opiniâtre. Encore enfant, il disait : « Je serai peintre si vous me fournissez le moyen d'être un bon peintre. » On lui mit en main des pinceaux et son labeur acharné, sa conscience, son étude approfondie des maîtres firent le reste. Dès ses débuts, il détermina la voie qu'il voulait suivre ; il se résolut à être portraitiste. Et cette décision une fois prise, rien ne put le détourner de son objet : « Mon but unique dans la vie est de peindre des portraits et de les peindre le mieux possible. » Heureux les hommes à qui les fées, dans leur berceau, ont déposé comme présent cette énergie tenace que ne rebute aucun obstacle ! L'avenir leur appartient et, avec la fortune, souvent la gloire leur est promise.

L'une et l'autre échurent à Reynolds, il réalisa complètement son

rêve. Il fut le portraitiste le plus vanté de son époque et ne rechercha pas d'autres lauriers. Même dans les tableaux où il aborda l'allégorie, les personnages qu'il met en scène sont des portraits et le décor dont il les agrémente n'y joue qu'un rôle secondaire et décoratif, uniquement destiné à faire mieux valoir les avantages de ses modèles.

Tel est le cas pour le tableau reproduit ici. Ces trois Grâces vêtues à la dernière mode londonienne du XVIII° siècle n'ont rien de l'esthétique usitée dans ce genre de sujets; ce sont de véritables Anglaises que nul trait n'apparente aux classiques beautés que peintres et sculpteurs ont l'habitude de nous montrer. Blondes comme il sied à des filles du Nord, élancées, fines, elles ont cette fraîcheur délicate et cette grâce aristocratique dont l'Angleterre possède de si nombreux et si charmants modèles. Ces trois Grâces sont trois sœurs, filles de Sir W. Montgomery : celle de gauche, qui est agenouillée et tend des fleurs à ses compagnes, est Mrs. Beresford; celle du milieu, dont le genou ployé s'appuie sur le soubassement de la stèle, est Mrs. Gardiner, mère de Lord Blessington; enfin, nous reconnaissons la marquise Townsend dans la superbe jeune femme qui, dans ses mains levées, déploie la guirlande odorante et fleurie destinée à l'Hymen.

L'allégorie n'est donc qu'un prétexte et l'on s'en aperçoit bien. Reynolds l'a traitée à la mode du temps, conformément aux canons intronisés par la peinture française et surtout par Boucher. Le paysage est un joli décor de feuillages dorés par l'automne et l'on y voit, derrière la divinité armée de son flambeau, un magnifique rideau de pourpre tendu entre deux arbres, que l'on devine posé là comme un écran pour rehausser l'éclat de ces beautés blondes. Toutes les concessions ont été faites au goût de l'époque; Reynolds n'a pas même oublié l'aiguière ciselée que l'on aperçoit invariablement, on ne sait trop pourquoi, dans toutes les compositions allégoriques de ce temps.

Tel qu'il est, invraisemblable et apprêté, ce tableau n'en a pas moins un charme captivant. Ce qui attire surtout — et c'est bien là ce

qu'a voulu Reynolds — c'est la physionomie des personnages, de ces trois sœurs qui sont le sujet véritable et important de la composition

Très habile metteur en scène, l'artiste a disposé ses modèles en des attitudes variées qui donnent à son œuvre une impression de mouvement grâce auquel il a esquivé la symétrie fâcheuse de trois portraits côte à côte.

Il convient d'admirer aussi l'heureuse distribution des couleurs, réparties en teintes douces et discrètes, d'une suprême distinction. Le coloris fut d'ailleurs la constante préoccupation de Reynolds. Dès sa jeunesse, il s'était livré à de laborieuses études des maîtres, et surtout des Vénitiens, ces maîtres entre les maîtres pour la splendeur de la palette. Il s'était évertué à surprendre leur technique, à s'assimiler leurs procédés. Il convient d'avouer cependant que, s'il les imita, ce ne fut que de façon très imparfaite ; on ne pénètre pas aussi aisément dans le secret des dieux. Trop souvent ses recherches du secret des Vénitiens se firent aux dépens de ses clients dont les portraits, merveilleux à leur apparition, vieillirent plus vite que les modèles eux-mêmes ; les fonds se décomposèrent et le coloris superficiel devint fantomatique. Fort heureusement, bon nombre de ses toiles ont échappé à cette disgrâce et conservent encore aujourd'hui l'éclat suprême des premiers jours. Mais, même dans les plus maltraitées par le temps, l'harmonie de la ligne demeure et classe Sir Joshua Reynolds dans la lignée des grands peintres anglais.

Les Grâces couronnant l'Hymen fut exposé à la Royal Academy en 1774.Ce tableau fut donné par le comte de Blessington à la "National Gallery", où il figure aujourd'hui dans la salle réservée à la vieille école anglaise.

Hauteur : 2.33 — Largeur 2.89: — *Figures en buste grandeur naturelle.*

HOLBEIN

CHRISTINE DE MILAN

SALLE XV. — ÉCOLE ALLEMANDE

Christine de Milan

L'ORIGINE de ce magnifique portrait est curieuse et l'histoire en est célèbre.

Holbein était venu d'Angleterre à Milan, sur les ordres de Henri VIII, pour peindre la jeune Christine de Danemark, à peine âgée de seize ans et déjà veuve, dont le Barbe-Bleue couronné prétendait faire sa femme. Ambassadeur en même temps que peintre, Holbein s'acquitta de sa mission auprès de la princesse. Mais trop certaine du sort qui l'attendait en Angleterre, celle-ci refusa net la couronne qu'on lui offrait :

« Je n'ai qu'une tête, répondit-elle au peintre, et je tiens à la conserver sur mes épaules. »

Malgré son jeune âge, cette princesse ne manquait ni d'à-propos ni de bon sens. Mais si elle éconduisit Holbein, messager matrimonial, elle consentit volontiers à poser devant un peintre dont la célébrité était universelle. Holbein se mit à l'œuvre et exécuta l'admirable portrait que nous reproduisons.

La jeune femme est debout, revêtue d'un costume sombre noué à la ceinture par un ruban. Sur ce vêtement elle porte un manteau de velours noir doublé de fourrures. Aucun ornement ne corrige la sévérité de la tenue : la duchesse porte encore le deuil de son époux, le duc de Milan, récemment décédé. Seules, la fine collerette et les poignets en dentelle éclairent le tableau. Sur la tête est posée une sorte de capuce noire qui l'enveloppe entièrement et emprisonne les

cheveux et les oreilles, suivant la disgracieuse mode de cette époque

Fidèle à un procédé qui lui était habituel et que risquent seuls les grands artistes, Holbein a placé son personnage sur un fond presque aussi sombre que le sujet lui-même. Ce procédé a l'avantage de donner toute l'importance aux deux points essentiels du portrait : le visage et les mains qui, de cette manière, se détachent en vigueur. Dans ce portrait, où tout est admirable, ce visage et ces mains sont deux pures merveilles.

Sans être belle ni même régulière, la figure de la duchesse possède un charme réel qui permet de comprendre la convoitise d'Henri VIII. Il y a de l'intelligence dans les yeux, de la douceur et de la bonté dans la légère moue des lèvres. Mais ce qui se trouve exprimé avec un art incomparable, c'est la vie intérieure du modèle traduite en quelques traits légers, au moyen de frottis à peine perceptibles qui disent tout, le front plein de pensées, l'attention sérieuse et jusqu'aux sentiments de l'âme. Quant aux mains à demi fermées sur les gants, elles sont d'un galbe sans égal et on ne peut leur comparer que les mains d'Antoine Arnauld, par Philippe de Champaigne, au musée du Louvre. Fines, allongées, elles trahissent l'aristocratique naissance de la jeune femme. Elle est noble d'ailleurs dans toute sa personne. Malgré l'ampleur de son manteau, on devine une taille bien prise et des formes parfaites. Et nous pouvons certifier que telle fut Christine de Milan : car Holbein n'avait pas pour habitude de flatter ses modèles. Inexorable transcripteur de la nature, il peignait son personnage comme il le voyait, sans jamais dissimuler aucune de ses imperfections ou de ses tares. Aussi ses portraits, en dehors même de leur valeur tistique, acquièrent une importance documentaire de premier ordre.

Tel est l'attrait de cette *Christine de Milan* que l'œil s'obstine sur le visage et sur les mains et qu'il oublie de fouiller dans la pénombre où se dissimulent les vêtements. Et cependant l'art précis du peintre s'est exercé avec une maîtrise supérieure dans ces parties volontaire-

ment obscures qu'il semble avoir voulu cacher. Quelle science et quelle perfection dans la disposition du manteau, quelle souplesse dans l'agencement des plis! Tout est beau dans cette page magistrale et l'on ne s'étonne plus qu'elle ait été disputée à coups de millions.

Holbein, dont les tableaux atteignent aujourd'hui des prix fabuleux, eut des débuts très difficiles. Il connut la gloire de son vivant, mais elle ne vint pas tout de suite. Longtemps il promena sa précaire existence dans les villes de Suisse, à Bâle, à Lucerne, peignant des portraits à vil prix pour payer sa nourriture ou solder des amendes encourues à la suite de quelque rixe dans les cabarets. Il composait des vitraux, décorait des maisons, acceptait toutes les besognes. « Tous les étrangers, dit un voyageur, s'arrêtent avec plaisir au coin d'une petite rue de Bâle, où il y a une maison, peinte au dehors, depuis le bas jusqu'en haut, de la main d'Holbein; de grands princes se pourraient faire honneur de ce travail; ce n'était néanmoins que le payement que faisait ce pauvre peintre de quelques repas qu'il y avait pris; car c'était un cabaret dont la situation aussi bien que la médiocrité marquaient assez qu'il n'était pas des plus célèbres. »

Bientôt, cependant, il se lia avec les humanistes et les réformateurs très nombreux à Bâle. Il gagna l'amitié d'Erasme et ce fut celui-ci, très influent en Angleterre, qui l'appela à la cour d'Henri VIII et contribua à sa fortune.

Le beau portrait de *Christine de Milan*, fut acheté par la " National Gallery " 1.800.000 francs et figure dans la salle XV, réservée à l'école allemande.

Hauteur : 1.77. — Largeur : 0.81.— *Figure grandeur nature*

LÉONARD DE VINCI

LA VIERGE AUX ROCHERS

SALLE IX. — ÉCOLE LOMBARDE

La Vierge aux rochers

La scène se développe dans une caverne bizarrement découpée, en décor romantique, et formée de roches et de feuillages. Par les ouvertures de la caverne s'aperçoivent les eaux d'un lac bordées de rochers escarpés, et qui reflètent l'azur d'un ciel très pur. Lumière éclatante au dehors, ombre et fraîcheur au dedans. C'est dans cette ombre propice que le grand Léonard a placé le groupe divin.

La Vierge, moitié assise, moitié agenouillée, présente le petit Saint Jean à l'Enfant Jésus qui le bénit de son doigt levé. Un ange à mine charmante et fine, hermaphrodite céleste tenant de la jeune fille et du jeune homme, mais supérieur à tous deux par son idéale beauté, accompagne et soutient le petit Jésus comme un page de grande maison qui veille sur un enfant de roi, avec un mélange de respect et de protection. Une chevelure aux mille boucles, annelée et crêpelée, encadre son fin visage d'une aristocratique distinction. Cet ange, à coup sûr, occupe un haut grade dans la hiérarchie du ciel; ce doit être un trône, une domination, une principauté tout au moins. L'Enfant Jésus, ramassé sur lui-même, dans une pose pleine de savants raccourcis, est une merveille de rondeur et de modelé. La Vierge a ce charmant type lombard où, sous la candeur pudique, perce cet enjouement malicieux que le Vinci excelle à rendre. Cette magistrale peinture a noirci, surtout dans les ombres, mais n'a rien perdu de son harmonie, et peut-être même serait-elle moins poétique si elle avait gardé sa fraîcheur primitive et les tons naturels de la vie.

Ce tableau, qui paraî dater de 1495, aurait été peint à Milan, par Ambrogio da Predis, sons la surveillance de Léonard lui-même et serait simplement la copie d'une autre toile semblable peinte pour la chapelle de la Conception, à l'église des Franciscains de Milan. Cette toile est celle que l'on peut admirer au Louvre, dans la Grande Galerie, sous ce même titre : *La Vierge aux rochers*. L'authenticité et la priorité de la Vierge du Louvre est en dehors de toute discussion : en sa présence on est, à n'en pas douter, en face de l'œuvre originale. Mais celle de la "National Gallery" dont ce musée s'enorgueillit si justement, serait-elle donc véritablement l'œuvre d'un copiste ou d'un élève? Il est impossible de le croire, lorsqu'on la contemple attentivement. Qu'Ambrogio da Predis ait collaboré à l'établissement de cette réplique, on peut l'admettre; il avait du talent et Vinci l'estimait. Mais nul autre que le Vinci n'a pu dessiner ces contours si fermes et si purs, conduire ce modelé aux dégradations savantes qui donne aux corps la rondeur de la sculpture avec tout le moelleux de l'épiderme, et rendre ses types favoris d'une façon si fière et si délicate.

Donc, si *la Vierge aux rochers* de la "National Gallery" n'est pas la Vierge primitive, elle n'en est pas moins une œuvre originale, merveilleuse et bien digne de porter la signature de Vinci. Tout y proclame le maître, nulle part on n'y trouve l'hésitation par où se trahirait la contribution du copiste. D'ailleurs, elle fut décrite en 1584 par Lomazzo, comme se trouvant dans la chapelle de la Conception, à l'église San Francisco de Milan, pour laquelle l'une et l'autre avaient été peintes.

Celle du Louvre, qui date de 1482, allait être livrée et mise en la place qu'elle devait occuper dans l'église, lorsqu'un différend s'éleva entre l'artiste et la Confrérie de la Conception, au sujet du paiement de la toile. Celle-ci prétendait rabattre une somme assez importante sur le prix convenu. Le conflit devint à ce point aigu, que Léonard de Vinci dut faire appel à l'intervention du duc de Milan, dans une lettre

récemment découverte dans les archives de cette ville. La discussion se prolongea plusieurs années, si bien que Vinci, de guerre lasse, vendit son tableau, et lorsque, enfin, les deux parties tombèrent d'accord, Léonard consentit à recommencer la toile, en collaboration avec Giovanni Ambrogio da Predis.

Quelques différences sont à noter dans cette œuvre, comparée à celle du Louvre. L'ange y est posé dans une attitude légèrement modifiée ; en outre, les trois principaux personnages y sont pourvus d'une auréole d'or qui ne se trouve pas sur la peinture originale et qui semble d'ailleurs avoir été ajoutée après coup.

La Vierge aux rochers existe donc à deux exemplaires également remarquables comme exécution. Et si le Louvre possède sans conteste l'original, la "National Gallery" peut être fière de cette réplique admirable, où se manifeste la prodigieuse virtuosité du plus grand peintre de tous les temps.

La Vierge aux rochers fut apportée en Angleterre en 1777 par Gavin Hamilton ; elle figure aujourd'hui à la " National Gallery ", dans la salle IX, réservée à l'école lombarde.

Hauteur : 1.84. — Largeur : 1.15. — *Figure grandeur nature.*

GAINSBOROUGH

MRS. SIDDONS

SALLE XVIII — VIEILLE ÉCOLE ANGLAISE

Mrs. Siddons

LE modèle de cette toile légendaire était une actrice réputée en Angleterre, vers la fin du XVIIIe siècle, pour son talent et sa grande beauté. Elle est représentée assise de trois quarts devant un fond de draperie rouge. Elle porte une élégante robe rayée de bleu, garnie aux épaules et à la ceinture d'une sorte d'écharpe de même couleur. Un grand manteau jaune bordé de fourrure drape ce corps charmant, se pose négligemment sur les genoux et vient s'enrouler autour du bras gauche. Avec l'une de ses mains elle maintient un manchon de fourrures. Un large chapeau à plumes noires encadre le délicieux visage de Mrs. Siddons, visage d'une admirable pureté de lignes et d'une idéale délicatesse de traits, encore embelli par l'abondante parure des cheveux poudrés qui retombent en boucles soyeuses sur les épaules.

Dans ce magistral portrait se trouvent en quelque sorte réunies les éminentes qualités de l'art de Gainsborough. Non pas toutes cependant, car il y aurait injustice à oublier que le grand portraitiste fut en même temps un remarquable peintre de paysages.

Gainsborough était encore enfant lorsque s'éveilla en lui l'amour de la peinture. Avant d'avoir reçu la moindre éducation artistique, il possédait déjà cette extraordinaire facilité, cette sûreté de crayon que l'on admirera plus tard dans son œuvre.

On raconte à ce sujet une anecdote qui se place à l'époque où Gainsborough avait douze ans : l'enfant était assis dans le jardin

paternel à l'abri de buissons qui le dissimulaient, et copiait un vieux poirier. Tout à coup, au-dessus du mur de clôture, émergea la tête d'un paysan qui, d'un œil de convoitise, examina les fruits et, se croyant seul, en cueillit un, le plus beau. L'ardente expression du visage de l'homme frappa tellement Gainsborough qu'il la reproduisit séance tenante sur son dessin. Et si fidèle fut la traduction que le père reconnut aussitôt l'auteur du larcin et le lui reprocha.

Après un court passage dans l'atelier d'Hayman, Gainsborough se maria et quitta Sudbury, où il était né, pour se fixer à Ipswich, capitale du comté de Suffolk. Il eut la chance de s'y lier avec Philippe Thicknesse, personnage important de la province, qui le recommanda chaudement et lui procura de nombreuses commandes. Mais une querelle, d'ordre tout à fait étranger à la peinture, mit fin à leurs relations et Gainsborough abandonna Ipswich et s'installa à Bath en 1758. Il y séjourna 16 ans. Bath était alors une station à la mode, quelque chose dans le genre de notre Riviera actuelle ; toute la société de Londres s'y donnait rendez-vous pendant la belle saison. Gainsborough vit les commandes affluer : bientôt les portraits en buste, qu'il tarifait au début cinq guinées, se payèrent huit, puis quatorze guinées ; quant aux portraits en pied, ils ne montaient pas à moins de cent guinées.

C'est vers cette époque que Gainsborough fut saisi d'une passion subite et extraordinaire pour la musique, passion qui le posséda au point de lui faire négliger la peinture et ses intérêts. Néanmoins, son séjour à Bath marque un changement considérable et un progrès réel dans sa technique, sans doute parce qu'il put voir et étudier, dans les riches demeures des environs, les œuvres des grands maîtres du passé qu'il ne connaissait encore que très imparfaitement.

Aussi dès son arrivée à Londres, en 1774, il est en pleine possession de son talent. La notoriété l'y a déjà précédé et son atelier est assailli par tout ce que la capitale compte de distingué. Les portraits succèdent

aux portraits et la plupart sont des chefs-d'œuvre. Il fait déjà partie, depuis la fondation, de l'Académie instituée par Reynolds et ses envois annuels y font l'admiration des amateurs. Il cesse d'y exposer pendant quelque temps à la suite d'une brouille avec Reynolds. Les deux grands peintres se connaissent et professent l'un pour l'autre une estime réciproque, mais leurs caractères très différents s'accordent mal et ils vivent complètement éloignés l'un de l'autre. Gainsborough, qui semble avoir eu les premiers torts, a l'âme impétueuse mais bonne; et quand il sent venir sa mort, il écrit une lettre touchante à son illustre rival et lui demande de conduire ses obsèques. Il mourut le 2 août 1788, à l'âge de soixante et un ans.

Gainsborough, par l'originalité de son talent, l'élégance de sa manière, la qualité de sa couleur, demeurera comme l'une des plus hautes personnifications de l'art anglais.

Écoutons John Ruskin : « La puissance de coloris de Gainsborough a ce qu'il faut pour prendre rang à côté de celle de Rubens; c'est le plus pur coloriste, sans en excepter Reynolds lui-même, de toute l'école anglaise. On verra assez de preuves de l'admiration que j'ai vouée à Turner, mais je n'hésite pas à dire que, dans l'art purement technique de la peinture, Turner est un enfant auprès de Gainsborough. La main de Gainsborough est aussi légère que le vol d'un nuage, aussi rapide que l'éclair d'un rai de soleil. Ses formes sont grandes, simples, idéales. En un mot, c'est un peintre immortel. »

Mrs. Siddons appartint longtemps à la collection du Major Mair, qui avait épousé la petite-fille de la célèbre actrice; il figure aujourd'hui à la "National Gallery" dans la salle XVIII, consacrée à la vieille école anglaise.

Hauteur : 1.25. — Largeur : 0.99. — ***Figure grandeur nature***

A. VAN DYCK

LES ENFANTS DE CHARLES Ier

GALERIE NATIONALE DES PORTRAITS

Maria
future mère de Guillaume III.

Jacques II.

Charles II

Elisabeth -

Anne

Les Enfants de Charles Ier

ANTONIO VAN DYCK — Sir Anthony Van Dyck, comme l'appellent les Anglais — fut attiré en Angleterre par le roi Charles Ier. Beau cavalier, causeur spirituel, esprit subtil, il eut vite fait la conquête de la cour et de la ville. Le monarque l'honora d'une faveur toute particulière, le nomma principal peintre ordinaire, le créa chevalier et lui donna un logement dans le palais royal de Blackfriars. Van Dyck ne se montra pas ingrat; il voua à son généreux protecteur un dévouement qui ressemblait à un culte. Malgré l'abondance de sa production, son pinceau fut surtout consacré au roi et à sa famille. Nombreux sont les portraits de Charles Ier, on n'en compte pas moins de trente-huit; le Louvre en possède un magnifique exemplaire, d'une célébrité mondiale; la "National Gallery" s'enorgueillit du portrait équestre du roi, qui ne lui est guère inférieur. Non moins abondantes sont les effigies des divers enfants du souverain; on en trouve à Windsor et dans les Musées du Louvre, de Dresde, de Pétrograd, de Turin, de Berlin. Celui que nous donnons ici est un des plus beaux et en même temps des plus intéressants, en ce qu'il représente toute la descendance directe du malheureux Stuart.

L'artiste a placé ses jeunes et charmants modèles sur une même ligne, devant un fond de draperie relevée qui laisse apercevoir les ombrages d'un parc. Au centre du tableau se tient le prince de Galles, qui devint plus tard Charles II d'Angleterre; vêtu d'un riche costume pourpre avec collerette de dentelle et manches à crevés, il appuie sa

jolie main d'enfant sur la tête d'un énorme et paisible molosse. Tout près de lui, à gauche du tableau, est figuré son jeune frère, âgé de quatre ans, encore en costume de fillette, qui deviendra roi à son tour sous le nom de Jacques II; la charmante fillette de six ans qu'on aperçoit à gauche, si mignonne sous sa parure de cheveux blonds et qui prend déjà des airs de reine, est la princesse Marie qui sera plus tard la mère de Guillaume III. A droite, l'enfant qui s'empresse auprès du bébé, n'a guère plus de deux ans; c'est la princesse Élisabeth. Quant au rose et potelé baby qui se débat dans ses langes pour atteindre la tête du chien, c'est la princesse Anne, la dernière fille de Charles Ier, qui mourut en bas âge.

Van Dyck, uniquement préoccupé de la ressemblance de ses modèles, s'inquiétait assez peu des artifices de composition employés par certains artistes pour mettre en valeur les personnages. Il avait trop de génie pour recourir à l'habileté. Il lui importe peu de risquer la monotonie en disposant les enfants royaux sur une même ligne; ce qui compte pour lui — pour nous aussi — c'est d'exprimer exactement la physionomie de chacun d'eux. Il est à peine utile de montrer avec quel bonheur il y a réussi, avec quelle intensité il a su peindre la vie sur ces jeunes visages insouciants, aux yeux limpides, que le malheur n'a pas encore effleurés et devant qui ne se dresse pas l'effroyable avenir qui les attend. Il y a déjà, dans ces petits corps à peine formés, cette naturelle aisance, ce suprême parfum d'aristocratie qui distingua toujours la noble race des Stuarts.

Van Dyck peut être considéré comme le roi des portraitistes. D'autres, comme Rembrandt, ont marqué leurs modèles de traits plus vigoureux et plus profonds; aucun peut-être n'a possédé au même degré cette netteté de lignes, cette certitude tranquille qui ne connaît pas la défaillance. Un portrait de Van Dyck peut être comparé à tous les autres de sa main, ils sont tous également supérieurs. Absorbé et souvent distrait par la luxueuse existence qu'il menait à Londres, il lui

fut impossible d'exécuter lui-même toutes les commandes dont on l'assaillait. Imitant l'exemple de son maître Rubens, il s'était entouré d'une pléiade d'élèves habiles, formés par lui, qu'il chargeait d'établir la plupart de ses portraits. Mais lorsque le portrait était campé, dégrossi, il le prenait dans ses mains puissantes et, en quelques touches rapides de son pinceau prestigieux, il lui donnait sa forme définitive, il le marquait de sa griffe géniale. Le portrait devenait un authentique Van Dyck.

Il n'en usait pas avec cette liberté quand il peignait le roi Charles, la reine Henriette ou les enfants royaux. Dans ces portraits, tout est bien de sa main; elle se révèle manifestement dans la précise clarté des paysages, dans la lumineuse profondeur des ombres, dans la distinction discrète d'un coloris toujours parfait.

« Le grand Flamand », comme on appelle généralement Van Dyck, a connu cette gloire de n'avoir eu aucun détracteur au cours des siècles. Il y a unanimité d'admiration autour de son œuvre. Reynolds, peintre de portraits lui aussi, le proclamait le plus grand portraitiste qui ait jamais existé et Gainsborough mourant se réjouissait dans l'espoir de retrouver Van Dyck au ciel.

Bien qu'il ait abordé avec une maîtrise égale les sujets mythologiques et religieux, Van Dyck demeure le roi incontesté du portrait et son œuvre lui a acquis une gloire immortelle et une place de premier plan à côté des plus grands noms de la peinture.

Les *Enfants de Charles Ier* figurent dans la partie de la " National Gallery " consacrée spécialement aux portraits.

Hauteur : 0.58. — Largeur : 0.99. — *Figures grandeur demi-nature.*

LOUIS DAVID

ÉLISA BONAPARTE

SALLE XVII. — ÉCOLE FRANCAISE

Élisa Bonaparte

DES trois sœurs de Napoléon, Élisa, l'aînée, fut la plus maltraitée du destin. Moins belle que Pauline et que Caroline, elle eut encore la disgrâce de se voir déchirer par ses ennemis, qui étaient nombreux : ils la disaient laide et de physionomie revêche. Ses amis ne vantent point les charmes de son visage, mais exaltent son esprit, son intelligence, sa perspicacité politique, sa ferme volonté. Les uns et les autres s'accordent à constater sa très grande ressemblance avec son frère Napoléon.

Examinons le portrait de David : tous les traits de l'illustre capitaine s'y retrouvent. C'est le même menton volontaire et hardi, le même regard froid, la même chevelure du « Corse aux cheveux plats ». Nous savons qu'Élisa n'était pas belle et nous pouvons croire que David a fait effort pour adoucir la froideur du visage, mais en dépit de tout, transparaissent la dureté des yeux et la hauteur un peu insolente de l'attitude. Taillée en force, la tête posée sur un cou robuste attaché lui-même à de solides épaules, elle apparaît ce qu'elle sera toute sa vie : une femme opiniâtre, emportée dans ses exigences comme dans ses passions. Le frais costume de jeune fille qu'elle porte ne parvient pas à dissimuler cette rudesse native qui la rapprochait du caractère de Napoléon. Celui-ci disait à Sainte-Hélène : « Dès son enfance, Elisa fut fière, indépendante. Elle tenait tête à chacun de nous. Elle avait de l'esprit, une activité prodigieuse. »

Mariée à une époque où l'étoile de son frère commençait à peine

de briller, Élisa dut se contenter d'un obscur capitaine, Félix Bacciocchi un Corse qui habitait Marseille, dans la même maison que la famille Bonaparte. Le ménage débuta dans l'indigence et il fallut que le jeune général de l'armée d'Italie envoyât trente mille francs pour mettre un peu d'aisance dans la vie des deux époux. Bien qu'il n'eût pas approuvé ce mariage, Napoléon, qui fut le meilleur des frères, servit de son mieux Bacciocchi, lui donna de l'avancement, des fonctions, et plus tard une couronne princière. Il fit plus encore pour sa sœur, il la débarrassa de son médiocre mari, dont elle rougissait, en l'envoyant occuper des emplois dans de lointaines ambassades.

Libre de tout lien gênant, Élisa élut domicile chez Lucien, qu'elle aimait plus que ses autres frères et qui venait de perdre sa femme. Elle y joua le rôle de maîtresse de maison et quand les brillantes fêtes que donnait Lucien reprirent leur cours, ce fut elle qui présida aux apprêts de ces nouvelles réceptions mondaines. Dans la société de ce frère préféré, où brillaient quelques hommes remarquables du monde des lettres et des arts, elle trouvait un charme qui lui semblait très doux. Son éducation à Saint-Cyr, avant la Révolution, les conversations de Lucien, ses propres lectures, tout ce passé la disposait aux jouissances intellectuelles bien plus qu'aux futilités dont se contentent les femmes. Elle se donna tout entière à ces plaisirs relevés et nobles avec la violence de sa nature. Dans ses salons se rencontraient tous les beaux esprits du temps : La Harpe, Boufflers, Esménard, Arnault, Andrieux, Joubert, Delille, Chateaubriand qui la proclamait « l'adorable protectrice des lettres et des arts », et surtout Fontanes, qui devint un peu plus que l'ami d'Élisa.

L'ambition politique ne lui vint que plus tard, lorsque Napoléon fut tout-puissant, mais elle s'empara d'elle tout entière. Elle cessa de jouer les pièces de Corneille dans le salon de Lucien et rêva de tenir des rôles plus conformes à son besoin de dominer. Les flatteries de son entourage avaient perverti son esprit et lui avaient inculqué une

présomptueuse assurance qui faussait son ancienne bienveillance, et les soirées de Neuilly n'avaient plus aucun attrait pour elle.

C'est avec ces sentiments absolus et ce caractère altier que, devenue princesse, elle gouverna la Toscane, dont Napoléon l'avait faite grande duchesse. Elle essaya de se rendre populaire, mais sans y parvenir. Ses excentricités, le désordre de sa conduite privée, le faste insolent de sa cour, la dissolution dont elle était environnée, l'impiété qu'elle affichait, tout se réunissait pour éloigner d'elle le cœur de ses sujets. Quant au pauvre Bacciocchi, il traînait à la cour de sa femme une existence effacée et résignée, trop heureux lorsque de nouveaux scandales n'ajoutaient pas au ridicule de sa situation.

Telle est la femme dont David nous a laissé un si vigoureux et si éloquent portrait, demeuré à l'état d'ébauche on ne sait pour quelle raison. Tout le caractère de cette fantasque princesse y est déjà marqué en termes précis, avec une facture impressionnante et un art supérieur. Le coloris de ce tableau est un peu froid, comme l'était toujours le coloris du peintre, mais la tête est bien vivante et justifie la réputation, désormais consacrée, de David portraitiste.

Élisa Bonaparte figure dans la salle XVII consacrée à la peinture française.

Hauteur : 0.91. — Largeur : 0.73. — *Figure grandeur nature.*

J. CONSTABLE

FLATFORD MILL

SALLE XX. — ÉCOLE ANGLAISE

Flatford Mill on the river Stour

LE paysage représente un beau site de campagne, sur les bords de la Stour, dans le riche comté de Suffolk. A droite, se développent de vertes prairies éclairées par le soleil et bordées par des rangées d'arbres. Le long de la rivière court le sentier qui conduit au moulin de Flatford dont on aperçoit, dans le fond, les bâtiments et les toitures rouges. Sur le cours d'eau se meuvent des chalands qui viennent sans doute pour apporter le blé à moudre ou remporter la farine. De minuscules personnages s'occupent à la manœuvre ou vaquent à leurs occupations domestiques, tandis que, sur le bord, un homme fixe une corde aux traits d'un fort cheval chargé d'amener le chaland à la rive. A califourchon sur le cheval et à demi retourné en arrière, un enfant suit d'un œil intéressé les phases de l'opération. Tous ces personnages ne jouent dans le tableau qu'un rôle épisodique, ils n'y tiennent pas plus de place que dans les paysages de Claude Lorrain, mais ils l'animent et l'égaient. Dans le ciel, de lourds nuages sont accumulés, mais il reste encore assez de lumière pour éclairer la scène d'une belle lueur, chaude et brillante.

Ce beau paysage compte parmi les meilleurs de Constable, le plus grand paysagiste de l'Angleterre. La technique en est vigoureuse, le dessin solide, la pâte nourrie, la couleur exacte et sobre. Les plans successifs y sont supérieurement déterminés pour l'obtention d'une irréprochable perspective et la lumière, ce protagoniste

essentiel mais difficilement saisissable de tout paysage, y joue son rôle primordial : elle est partout dans ce tableau, largement épandue sur la prairie ou discrètement insinuée dans les ombres des haies qu'elle éclaire et réchauffe : elle s'accroche au faîte des branches, à la cime des toits, à la tige des fleurs champêtres et colore de gaîté l'atmosphère subtile qui court dans cette toile.

La réputation de Constable comme paysagiste dépassa les frontières de son pays et sans doute aurons-nous l'occasion de signaler, dans de futures notices, l'influence considérable qu'il exerça sur notre école de 1830. Mais, en 1776, à l'époque où il vint au monde, les esprits et les âmes étaient, en Angleterre comme ailleurs, complètement fermés aux beautés de la nature. On ne la comprenait pas, on ne la supportait que comme accessoire dans un tableau, encore la fallait-il peignée, lustrée, élégante, pour servir de cadre à quelque bergerie ou d'écran à quelque personnage en habit d'apparat.

Né sur les bords de la Stour, Constable passa toute sa jeunesse en pleine campagne, à courir dans les champs, aux abords des moulins qui peuplaient la vallée. Comme il le dit plus tard lui-même : « Ce furent les scènes de mon enfance qui firent de moi un peintre. »

Dès son jeune âge, il sentit profondément la nature et désira la peindre. Il y fut encouragé par un ami qu'il s'était fait, un plombier-vitrier intelligent qui employait ses loisirs à brosser des paysages. Les parents du jeune homme songeaient à lui faire embrasser l'état ecclésiastique, mais ne se sentant aucun goût pour entrer dans les ordres, il préféra devenir apprenti meunier dans un de ces moulins qu'il aimait tant. Il n'y resta qu'un an, mais cette année passée en présence de la nature fit plus pour son talent que n'auraient pu lui apprendre tous les enseignements de l'Académie. Aux heures de loisir, il maniait le crayon et le pinceau avec une ardeur de néophyte. Sa famille ne voyait pas sans appréhensions le jeune Constable s'engager dans cette voie : « Mon fils, écrivait le père,

se destine à une bien misérable profession. » Lui-même eut des heures de doute. Quand il vint à Londres pour s'assurer « s'il avait des chances de réussir dans la peinture », il ne reçut aucun encouragement aux différentes portes où il frappa. Il était résigné déjà à abandonner son rêve quand il eut le bonheur, en 1799, d'être admis comme élève à l'Académie royale de peinture. A partir de ce jour, sa carrière est décidée, carrière toute de labeur et d'énergie, mais carrière presque obscure, que ne marque aucune distinction particulière. Paysagiste d'instinct, il se soumet volontairement à l'espèce de discrédit qui s'attache à son art. En 1802, il expose à l'Académie royale son premier tableau, sous le titre modeste : *Paysage;* il passe inaperçu. Il a alors 26 ans. A 43 ans, en 1819, il est élu membre adhérent de l'Académie royale et ne sera titularisé que dix ans plus tard. Son succès réel commence véritablement en 1824, avec son tableau célèbre : *Hay Wain* (La charrette de foin). Encore n'est-ce pas à Londres, mais à Paris que s'affirme sa réputation. Constable n'en est pas moins heureux d'hériter d'une petite fortune, car sa peinture ne suffit pas à le nourrir. Jusqu'à l'âge de 40 ans, il n'a pas réussi à vendre un seul de ses tableaux en dehors du cercle de ses amis. Et le phénomène tant de fois constaté se produit : ces paysages dont personne ne voulait à cette époque, on se les dispute aujourd'hui dans des enchères fabuleuses.

Le *Flatford Mill* (Moulin de Flatford) fut peint en 1817. Constable avait alors 41 ans. Dans cette admirable peinture se résument toutes les qualités de l'illustre paysagiste anglais, que Goncourt appelait *le grand, le grandissime maître.* Elle figure dans la salle XX, réservée à la peinture anglaise.

Hauteur : 1 m. — Largeur : 1.27. — *Figures: 0.30.*

GIOVANNI BELLINI

LE DOGE LORÉDAN

SALLE VII. — ECOLE DE VENISE ET DE BRESCIA

IOANNES BELLINVS

Le Doge Lorédan

GIOVANNI BELLINI et son frère Gentile Bellini avaient appris la peinture dans l'atelier de leur père, Jacopo Bellini, artiste vénitien de grand talent. Celui-ci, loin de jalouser ses fils, se montra tout heureux quand il vit leur mérite éclipser le sien propre. Il les encourageait avec tendresse, car, disait-il, « il faut que Gentile dépasse Jacopo et que Giovanni l'emporte encore sur Gentile. »

L'avenir justifia la prédiction du père. Des trois Bellini, Giovanni fut le plus grand et le plus habile en son art. A une époque où son pays regorgeait d'artistes de talent, il eut la gloire, partagée avec Mantegna, de présider en quelque sorte à la première renaissance de la peinture en Italie; il fut le plus délicat et le plus distingué des maîtres. Venu au monde en un temps où s'élaborait en Europe un mouvement général d'affranchissement intellectuel et moral, il forma la transition entre la froide tradition des maîtres ascétiques et le glorieux épanouissement des Véronèse et des Titien ; il fut le maillon qui souda l'un à l'autre les deux tronçons de cette chaîne. Il conserva quelque chose de la naïve conception et de l'hiératisme de ses aînés, mais sa souplesse, sa largeur de dessin, sa vigueur de coloris annoncent déjà une ère nouvelle, où ses élèves entreront d'un pas victorieux.

Mais si, par sa technique, Bellini prépare la voie aux grands Vénitiens de la Renaissance, il reste fidèle, dans le choix des sujets, à la tradition qui lui fut transmise par les siècles. Il est le dernier peintre véritablement religieux de l'école vénitienne. Plus tard il traitera, pour

le compte du Conseil des Dix, des sujets relatifs à la vie nationale; mais s'il consent à abandonner ses *Vierges* et ses *Maternités* pour célébrer les fastes de la cité, il se refusera toujours à verser, comme Mantegna, dans le paganisme envahissant. Il verra ses jeunes émules ou ses élèves, comme Giorgione et Titien, peindre des églogues court vêtues ou glorifier les dieux et déesses de l'Olympe, sans que lui vienne la pensée de se mettre au goût du jour. Sur le déclin de sa longue vie, il accepte, après bien des atermoiements, une commande d'Isabelle d'Este pour un sujet profane et accepte même un acompte de 25 ducats sur la somme de cent ducats convenue pour le travail. Mais, quand il s'agit de s'exécuter, le vieux peintre temporise, cherche des prétextes, tantôt feignant la maladie, tantôt objectant ses travaux au Palais Ducal, tantôt se confinant à la campagne. Vianello, le représentant d'Isabelle à Venise, se désole, la duchesse se fâche et déclare « ne pouvoir supporter plus longtemps les étranges procédés de Bellini ». Elle charge son agent de déposer une plainte contre le peintre entre les mains du doge Lorédan. Celui-ci aime Bellini, peintre officiel de Venise; il intervient officieusement et Bellini, de guerre lasse, répond : « J'ai là une *Nativité* presque terminée; si la duchesse veut bien l'accepter, j'en serai très heureux. » Et il la lui expédie avec une lettre d'excuses. Ce n'était pas tout à fait ce qu'avait désiré Isabelle d'Este, mais devant la beauté du tableau, tout son ressentiment s'évanouit et elle écrivit au peintre : « Votre *Nativité* m'est aussi précieuse qu'aucune autre de mes peintures. »

La renommée de Bellini s'était étendue bien au delà des frontières de l'Italie. Albert Dürer, quand il vint à Venise, se plut à le fréquenter et nous trouvons, dans les écrits du grand maître allemand, le témoignage d'une estime qu'il ne prodiguait pas, surtout aux peintres de la péninsule. « Tout le monde me dit, écrit-il, combien il est honnête et j'ai tout de suite été porté vers lui. Il est très vieux (Bellini avait alors quatre-vingts ans), mais il est encore le meilleur pour la peinture. »

Il serait difficile pour un peintre de souhaiter une plus glorieuse consécration.

Telle était sa réputation que le sultan Mahomet II, le vainqueur de Constantinople, désira se faire peindre par lui et le demanda à la République de Venise. On ne sait pour quelle raison, son frère Gentile fut envoyé en Orient à sa place. Sans doute, la Seigneurie tenait à conserver près d'elle un artiste qui était le premier de son époque et, de plus, son peintre officiel. Cette qualité comportait, avec une très belle rétribution, d'importantes prérogatives, entre autres celle d'exécuter ou de diriger toutes les peintures dans les palais de la cité, et celle de peindre les Doges au pouvoir. C'est donc à titre de peintre officiel qu'il peignit le portrait du doge Lorédan, que nous donnons ici.

Le premier magistrat de Venise est représenté dans le bizarre et somptueux costume de sa fonction. Sur sa tête est posé un bonnet étroitement serré, qui cache les cheveux et les oreilles et se relève en pointe par derrière. Il est vêtu d'une magnifique robe en soie brochée où se révèle le goût des Vénitiens du xve siècle pour les belles étoffes. Mais la merveille, dans ce tableau, c'est la tête énergique et sévère du doge; l'œil dur, les lèvres minces et les traits accusés disent assez le caractère ombrageux et cruel qui poussa Lorédan à instituer l'Inquisition d'État et le Conseil des Dix, dont la terrible tyrannie fit trembler Venise pendant deux siècles.

Dans ce portrait, le dessin, le coloris et l'expression du caractère sont également admirables.

Le Doge Lorédan est posé sur un chevalet dans la salle VII, réservée aux écoles de Venise et de Brescia.

Hauteur : 0.61. — Largeur : 0.44. — *Figure grandeur nature.*

RUBENS

LE JUGEMENT DE PARIS

SALLE X. — ÉCOLE FLAMANDE

Le Jugement de Pâris

RUBENS a situé le célèbre épisode mythologique dans un magnifique paysage agreste où les teintes dorées de l'automne se marient à la rouge splendeur d'un ciel couchant. On serait presque tenté d'oublier les acteurs principaux du drame devant la prodigieuse habileté du peintre qui, en touches d'une vigueur incomparable, recule sa perspective jusqu'aux plus lointaines profondeurs de l'horizon. Quand Rubens s'avise d'aborder un genre, quel qu'il soit, son œuvre se trouve immédiatement marquée de sa griffe géniale; il se pousse du premier coup jusqu'aux plus hautes cimes, il proclame en traits de feu son inégalable supériorité.

C'est dans ce prestigieux décor de nature que se déroulent les phases de cette dispute célèbre dont les effets mirent le feu au monde antique. On connaît la légende : Junon, Minerve et Vénus, toutes les trois puissantes déesses de l'Olympe, prétendaient également au sceptre de la beauté et cette éternelle rivalité, troublait le séjour des dieux et divisait les immortels. Pour vider une querelle que leurs pairs n'osaient pas juger, les trois déesses résolurent d'un commun accord de s'en remettre au jugement d'un habitant de la terre. L'arbitre choisi fut le jeune Pâris, second fils de Priam et d'Hécube, le même qui, plus tard, ravit Hélène, femme de Ménélas. C'est à cette scène du jugement que nous fait assister Rubens dans son magnifique tableau.

Assis sur une roche, au pied d'un arbre, Pâris tient à la main la

pomme qu'il décernera à la plus belle; il est lui-même bien digne de porter une telle sentence, car il possède la noblesse et la beauté d'un jeune dieu. Tout près de lui, debout, appuyé contre ce même arbre, Mercure, reconnaissable à son caducée, assiste à tous les détails de cette scène. Il paraît d'ailleurs plus amusé qu'anxieux. Par contre, aux pieds de Pâris, un énorme molosse est endormi, la tête allongée sur ses pattes, absolument indifférent à ce qui se passe autour de lui.

Et, devant leur juge, les trois déesses ont comparu, leur nudité splendide à peine voilée par les manteaux que soutiennent leurs mains. Voici Junon, reine des dieux, vue de dos, le bras droit replié soutenant un manteau de pourpre et tournant sa tête altière vers Pâris, en ayant l'air de revendiquer comme un droit de son rang le prix de la beauté. Sur ses pieds, le paon, son emblématique oiseau, étale sa large queue diaprée et soyeuse. Plus loin, Minerve, les bras relevés autour de sa tête brune, semble vouloir mettre en valeur tous ses avantages. A un arbre, derrière elle, sont accrochés ses attributs guerriers, le bouclier où figure une tête de Gorgone; le casque est posé à terre. Entre Minerve et Junon, se tient Vénus, fille de l'onde, en une pose pleine de modestie, les deux bras croisés sur la poitrine et regardant Pâris qui lui présente la pomme, signe de son triomphe. Tandis que l'attitude de Junon trahit la colère, et celle de Minerve le dépit, on lit sur le visage de la blonde déesse la surprise agréable de sa victoire sur ses deux rivales.

Ce jugement proclame Vénus déesse de la beauté, mais il ne termine pas le différend, il ne fait que l'envenimer. Sans s'en douter, Pâris amasse contre lui et sa race la rancune de deux puissantes divinités et son verdict coûtera à la famille de Priam la perte de Troie. Dès maintenant, nous avons comme un présage de tous les maux qui se préparent : dans le ciel apparaît une sorte de furie échevelée brandissant la torche de l'implacable discorde.

Tout est admirable dans ce tableau. Nous avons dit la beauté du paysage, il nous reste à signaler l'harmonieux équilibre de la composition où tout est disposé supérieurement pour répartir l'intérêt. Rubens s'est joué comme à l'habitude de la difficulté; il y a déployé une merveilleuse fécondité d'invention et l'ensemble de l'œuvre est éclatant, superbe, fastueux.

Ce qu'il convient de noter, c'est la conception toute particulière qu'a Rubens de la beauté féminine. Regardez les trois déesses : le peintre a traduit à la flamande la beauté grecque des Olympiens. Ces nobles formes étaient trop pures et trop tranquilles pour son pinceau turbulent; il les a mouvementées, arrondies, soufflées, bossuées de muscles, mais par la couleur il leur a conservé la divinité. C'est bien la chair des dieux, pétrie d'ambroisie et de nectar; rose comme la pourpre royale, blanche comme la neige de l'Olympe. Le torse de la Vénus semble fait avec des micas de Paros et des étincelles d'écume. Jamais la peinture n'a été plus loin pour le rendu de la chair, le grain de l'épiderme et le frisson mouillé de la lumière.

Le Jugement de Pâris figure dans la salle X, consacrée à la peinture flamande et hollandaise.

Hauteur : 1.44. — Largeur 1.90. — *Figures : 0.65.*

ROMNEY

UNE DAME ET SON ENFANT

SALLE XIX. — VIEILLE ÉCOLE ANGLAISE

Une dame et son enfant

ON pourrait appeler Romney le Nattier de la peinture anglaise. Comme le maître français, il fut le portraitiste préféré des femmes, parce que, comme lui, il sut les parer de tous les charmes, même quand la nature s'était montrée le moins indulgente pour elles. Nul pinceau ne fut plus conciliant, plus flatteur, plus habile, car il joignait à son art d'embellir celui, plus difficilement réalisable, de faire ressemblant. Sous des apparences manifestement avantagées, ses modèles les plus disgraciés se reconnaissaient et, qui plus est, on les reconnaissait.

Aussi, la vogue dont jouissait Romney à Londres s'égalait à celle de Reynolds et de Gainsborough. Toute la « gentry » anglaise se pressait à son atelier de Cavendish Square. Il était parvenu presque sans effort, par un heureux concours de circonstances, à ce degré de réputation. Sa bonne étoile avait guidé sur la voie glorieuse l'apprenti menuisier de Beckside. Lorsqu'il parut à Londres, venant de sa province, il n'avait que le goût du dessin, avec peu de science. Son maître, un certain Steele, n'avait qu'une valeur médiocre et le jeune artiste en tira tout ce qu'il put, c'est-à-dire bien peu de chose. Mais il comprit combien il serait hasardeux de tenter la fortune avec un aussi mince bagage technique, et sa résolution fut vite prise : il alla apprendre son métier en Italie, au contact des maîtres. Rien ne le retint en Angleterre, pas même sa famille. Avec une belle désinvolture, qui fait plus honneur à son esprit de décision qu'à ses qualités de cœur, il

abandonna sa femme et ses enfants. Il ne revint pas auprès d'eux à son premier retour d'Italie, mais il continua à mener une existence vagabonde et décousue, courant de ville en ville, et vivant de portraits qu'il exécutait au rabais et que son énorme facilité lui permettait de brosser en quelques heures. Son voyage en Italie l'avait enthousiasmé ; il y revint et, cette fois, il semble qu'il en ait retiré plus de fruits. Il s'adonna surtout à l'étude de Raphaël et du Corrège, ses idoles, et lorsqu'il revint, il se trouva complètement armé pour lutter avec ses grands rivaux.

Dans l'incertitude des premières années, Romney semble indécis sur la voie qu'il suivra. Quelques succès dans le genre historique tendent à l'incliner vers la grande peinture, mais au fond, c'est le portrait qui le sollicite, c'est à la gloire de Reynolds et de Gainsborough qu'il rêve de participer. La première œuvre qui fixa sur lui l'attention du public fut le superbe portrait de Mrs. Yates, en muse tragique ; il amena le déclanchement subit du succès. Mais il eut surtout le bonheur de rencontrer sur sa route un de ces rares modèles comme en rêvent tous les peintres : Emma Lyons. D'origine plus que modeste, successivement servante d'auberge et figurante dans les petits théâtres londoniens, Emma Lyons possédait une éblouissante beauté blonde qui fut bientôt célèbre en Angleterre. Cette beauté et l'absolue perfection de son corps la firent choisir par le docteur Graham pour personnifier l'image de la santé, dans une de ses séances publiques. C'est à l'une de ces séances que Sir William Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples la vit et s'en éprit. Il l'épousa, l'emmena avec lui en Italie où elle devint l'amie de la reine Caroline et où s'ébaucha le célèbre roman d'amour avec Nelson. « Les traits de la belle Emma, écrit le poète Hayley, exprimaient, comme le style de Shakespeare, tous les sentiments de la nature et toutes les gradations de chaque passion, avec la vérité la plus fascinatrice. Elle exerçait par sa physionomie éloquente un empire prodigieux, que Romney avait du

bonheur à observer, et au travers des vicissitudes étonnantes de sa destinée, elle fut toujours fière de lui servir de modèle. » D'autres aussi firent son portrait : Hoppner, Lawrence, Gainsborough, Reynolds, mais Romney interpréta sous des formes multiples sa triomphante beauté. Il fut d'ailleurs toujours le peintre des femmes.

Quelle est cette jeune mère que nous reproduisons ici, serrant amoureusement son enfant dans ses bras? Il nous est impossible de le dire : c'est évidemment une de ces nombreuses dames de la société qui tenaient à être peintes par le portraitiste à la mode. Elle est d'ailleurs charmante, cette jeune femme, dans son attitude de repos et plus charmante encore, la mignonne fillette pelotonnée sur le sein maternel. Il y a de la tendresse, de la pensée, de la vie, dans cette précieuse toile; il y a aussi et surtout cette supérieure entente du coloris qui fait de Romney l'un des meilleurs portraitistes anglais, après Reynolds et Gainsborough.

Une dame et son enfant fut légué à la " National Gallery ", en 1898, par le général J. Julius Johnstone ; il figure aujourd'hui dans la salle XIX, réservée à la vieille peinture anglaise.

Hauteur : 0.89. — Largeur : 0.69. — *Figure grandeur nature.*

NICOLAS POUSSIN

BACCHANALE

SALLE XVI — ÉCOLE FRANÇAISE

Bacchanale

LA scène se déroule dans un de ces décors antiques dont Poussin trouvait les modèles dans la campagne romaine. On est tellement accoutumé à admirer la belle ordonnance des groupes du grand peintre français, la pureté classique de ses personnages que trop souvent on oublie à quelle hauteur il a porté l'art du paysage. Il est vrai que bon nombre de ses tableaux ont souffert de l'action des siècles; du fond de ses toiles le bitume est fâcheusement remonté et noie son décor et parfois même son sujet dans une sorte de pénombre livide. Mais dans celles qui ont eu le bonheur de rester intactes, le paysage apparaît, plein de fraîcheur et de clarté, baigné d'une atmosphère diaphane. Voyez le paysage de la *Bacchanale* : il n'est, certes, qu'une partie bien secondaire du tableau, mais avec son habituelle conscience, Poussin l'a soigné autant que le tableau lui-même. La perspective s'enfuit, par gradations savantes, jusqu'aux extrêmes confins de l'horizon, où ondulent les collines bleues. Poussin, scrupuleux ouvrier du pinceau, n'admettait pas le laisser-aller trop commun parmi les artistes de son temps. Honnête homme dans la plus noble acception du terme, il a horreur de ces *fa-presto* sans conscience et il les accable d'injures, les appelant des bœufs, des bêtes, des boucs, et il s'indigne des prix qu'ils réclament pour leurs « barbouilleries » et de leur voir, avec si peu d'assiduité au travail « des mains de harpies ». Ce n'est pas ainsi que travaille le grand artiste. Enfermé dans son atelier,

il s'abîme dans son œuvre, cherchant toujours le mieux, craignant sans cesse de n'avoir pas assez poussé sa toile. Il passe parfois cinq jours à finir une main ; certaines figures lui demandent huit jours d'efforts. Et telle est la supériorité de son art, que tout ce pénible travail ne s'aperçoit pas et que ses tableaux les plus laborieusement exécutés paraissent le fruit d'une inspiration soudaine, jaillie spontanément.

Est-il rien qui paraisse plus naturel, plus franc, plus primesautier que cette *Bacchanale* ? Ces groupes animés dans l'action de la ronde ont-ils l'air d'avoir été cherchés, étudiés, réglés minutieusement dans leurs moindres attitudes ? Non, certes. Tout cela est d'une verve, d'un mouvement qui surprend chez l'austère Poussin.

Au pied d'un arbre aux branches ombreuses, une compagnie de Faunes prend ses ébats avec les Nymphes de la forêt voisine. Couronnés de feuillage et sans doute excités par la boisson, ils entraînent dans la danse deux jeunes femmes qui semblent occupées de tout autre chose que de la ronde. L'une d'elles, vêtue de bleu, se détourne à moitié et, de sa main demeurée libre, exprime le jus d'une grappe dans une écuelle que lui tend un petit Amour. L'autre s'intéresse à la querelle qui vient de s'élever à côté d'elle. A la droite du tableau, un Faune entreprenant a renversé sur l'herbe une superbe Nymphe qui se défend, moitié rieuse, moitié fâchée, contre ses audacieuses caresses. Et sans doute succomberait-elle, si l'une de ses compagnes n'accourait à son secours, en saisissant le Faune par les cheveux et en brandissant une amphore au-dessus de sa tête. Sur une stèle, le vieux Silène assiste à cette scène en ricanant.

Dans ce magnifique tableau, on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de la beauté de la composition ou du charme du détail. L'intérêt s'y trouve harmonieusement réparti; tout y est mouvement, mais un mouvement eurythmique qui n'enlève rien à la pureté des

formes ou au naturel des attitudes... Dans les corps de Poussin, tout est anatomiquement vrai et magnifiquement beau : l'art ancien n'a rien produit de plus parfait que les torses des Faunes danseurs et les femmes, sans rien perdre de leur naturel, étalent des formes sculpturales. La Nymphe étendue à terre, notamment, est d'une pureté de lignes digne de la statuaire grecque.

Et quelle fantaisie charmante dans le petit groupe des Amours ! Quelle vérité dans l'effort de celui qui tend son bras pour recueillir le vin dans son écuelle et avec quel mouvement naturel il se défend contre son camarade ! Quel geste aussi, charmant et si exactement étudié, de celui qui tente de l'écarter en lui passant un croc-en-jambe ! C'est également une trouvaille heureuse que cet Amour, étendu à terre, qui dort la tête enfouie dans ses menottes.

D'autres ont eu des dons plus brillants que Poussin, une palette plus chatoyante, aucun peut-être n'est arrivé à produire des œuvres aussi parfaitement conçues et exécutées : il a victorieusement démontré que l'étude et la probité, joints à la recherche constante du vrai, peuvent parfois suppléer au génie.

La Bacchanale se trouve dans la salle XVI, consacrée à l'école française. Elle est passée à la " National Gallery " en 1824, avec la collection Angerstein.

Hauteur : 0.99. — Largeur : 1.42. — *Figures petite nature.*

PINTURICCHIO

LE RETOUR D'ULYSSE

SALLE VI. — ÉCOLE OMBRIENNE

BIBLIOTHECA

Le Retour d'Ulysse

APRÈS vingt années de fidèle attente, Pénélope voit grandir à l'horizon, puis entrer dans le port d'Ithaque, la galère d'Ulysse, son royal époux. La légende est connue : Homère l'a immortalisée. Ulysse, parti au siège de Troie avec l'armée des Grecs pour y venger l'injure faite à Ménélas, s'y distingua par sa sagesse dans les conseils, par sa bravoure dans les combats. C'est à lui que revient l'honneur du fameux stratagème qui fit tomber Ilion aux mains des alliés, après neuf ans d'inutiles efforts. La ville prise, les Grecs mirent à la voile pour le retour ; mais Ulysse, séparé du reste de la flotte par la tempête, erra avec les siens sur toutes les mers pendant onze ans encore, poursuivi par des divinités hostiles et commença cette extraordinaire série d'aventures dont Homère nous a laissé le prodigieux récit.

Pendant ce temps, Pénélope, la fidèle épouse, se consumait au foyer, tourmentée par sa douleur, harcelée par les intrigants qui rêvaient de régner sur Ithaque en obtenant sa main. Désireuse de conserver la couronne à son fils Télémaque, Pénélope usait de subterfuges pour écarter les soupirants sans les pousser à la révolte. D'ailleurs, avertie par les secrètes lumières de son cœur qu'Ulysse reviendrait un jour, elle imagina, non moins habile que son époux, un artifice qui devait lui donner le repos. Convoquant devant elle ses soupirants, elle leur signifia qu'elle accepterait un autre époux le jour où elle aurait terminé une tapisserie destinée à servir de suaire

au vieux roi Laerte, son beau-père. Et, de ce jour, elle s'installa devant son métier, tendant les fils, activant la navette et paraissant hâter l'ouvrage quand les ambitieux prétendants la venaient visiter. Mais, la nuit, elle défaisait le travail de la journée et les années passèrent sans que fût achevée la tapisserie, jusqu'au jour où Ulysse, revenu, lui ramena la tranquillité avec le bonheur.

C'est le moment où le roi d'Ithaque, débarqué de sa galère, pénètre dans l'appartement de sa femme, toujours assise devant son métier, que le peintre a choisi. Avec quelle grâce et quelle charmante naïveté il a interprété cette rencontre émouvante, avec quel admirable mépris de la vraisemblance il a situé son sujet et disposé ses personnages ! Le roi d'Ithaque, vêtu dans le goût du plus pur xve siècle, coiffé d'un petit toquet rouge d'où s'échappent de magnifiques cheveux blonds, n'a pas l'air d'un homme qui vient de courir les plus grands dangers et de vivre les plus dramatiques aventures. Loin d'être un vaillant guerrier vieilli par vingt années d'absence, il apparaît frais, coquet, avec tous les dehors de la jeunesse, comme s'il avait quitté d'hier la douce et fidèle Pénélope. Celle-ci n'est pas moins agréable à regarder ; c'est une jeune et superbe femme blonde sur qui les longues angoisses éprouvées ne semblent pas avoir laissé de traces. Elle est encore assise à son métier pendant qu'Ulysse, plein de joie, accourt vers elle. Assise sur le dallage polychrome de la chambre, une servante arrange des fils dans une boîte tandis qu'un chat joue avec une pelote tombée par mégarde. Au-dessus de la tête de Pénélope sont accrochés le carquois et l'arc d'Ulysse, cet arc que nul homme dans le royaume n'était capable de bander. Par la fenêtre grande ouverte s'aperçoivent les maisons d'Ithaque, la mer bleue et la haute galère qui vient de ramener l'époux.

Il n'y a pas que de la naïveté dans ce tableau du Pinturicchio ; des qualités de premier ordre s'y affirment. Ce qui distingua le peintre d'Alexandre VI, c'est le mouvement dont il animait ses toiles, la

fraîcheur et la distinction des coloris, la fermeté d'un dessin qui laisse déjà pressentir Raphaël. Il ne faut pas juger de tels peintres par comparaison, mais se reporter à l'époque où ils vécurent, examiner les moyens dont ils disposèrent ; et alors on reste confondu de la variété, de l'imagination et de la science relative dont ils firent preuve.

Benardino Betto, dit le Pinturicchio, était né à Pérouse, en 1454 ; il fut l'élève de Pérugin qui, ayant démêlé ses grandes dispositions pour la peinture, l'employa, avec Ghirlandajo, Botticelli et Cosimo Roselli, à la décoration de la chapelle de Sixte IV, au Vatican. De la Sixtine, le doux et élégant Ombrien met, par intervalles inégaux, son art charmant au service des cardinaux de la Rovère et Cebo, dont il décore les palais. Innocent VIII l'emploie aussi, mais sa plus grande part de gloire et son œuvre la plus importante, il les doit au pape Borgia, ce pontife décrié mais artiste, capitaine espagnol parvenu, par la plus invraisemblable fortuue, jusqu'à la chaire de Pierre. On raconte que Pinturicchio, qui fréquentait l'*Albergo dell' Orso,* y rencontra César Borgia, le fils du pape, qui devint par la suite aussi célèbre que son père. Une amitié solide lia les deux jeunes gens, et César amena son compagnon de plaisirs au redoutable pontife, qui lui confia la décoration de l'*appartement des Borgia*, au château Saint-Ange. C'est l'œuvre capitale de Pinturicchio ; il y a déployé toutes les ressources de sa brillante imagination, de son étourdissante fantaisie, de sa profonde science du coloris. Raphaël, qui s'y connaissait, s'émerveillait toujours devant cette œuvre grandiose et charmante.

Le *Retour d'Ulysse* est une fresque transportée sur toile. Elle fait partie de l'ancienne collection de la " National Gallery " où elle figure dans la salle VI, réservée à l'école ombrienne.

Hauteur : 1.24. — Largeur : 1. 46. — *Figures : 1.05*

REMBRANDT

PORTRAIT DE DAME AGÉE

SALLE X. — ÉCOLE HOLLANDAISE

Portrait de Dame âgée

LA "National Gallery" possède vingt-deux toiles de Rembrandt; elles sont toutes de premier ordre. Qu'il s'agisse de scènes religieuses, de sujets mythologiques ou de portraits, la manière fougueuse et puissante de l'illustre maître s'y manifeste avec une égale supériorité. Tel est le génie de ce géant de la peinture qu'il traite avec la même sublimité d'exécution *l'Adoration des Mages*, *la Femme adultère* et l'idyllique groupe de ses *Femmes au bain*. Quant à ses portraits, ils demeurent, avec ceux du Titien, peut-être même avant eux, comme la suprême expression de l'art de peindre.

Quel magnifique chef-d'œuvre que ce portrait de *Dame âgée!* Et quelle intensité de vie dans ces traits ravinés par le temps et sillonnés de rides! Quelle pensée dans ces yeux éclairés d'intelligence et de bonté! Ce visage a le relief de la sculpture, il semble qu'on a véritablement devant soi une personne en chair et en os, dont les lèvres vont s'ouvrir pour parler.

Il est superflu, quand on parle de Rembrandt, de s'attarder aux éloges. Les siècles, dans leur unanime admiration, ont épuisé le vocabulaire des dithyrambes et, devant de pareilles œuvres, on n'a d'autre ressource que d'admirer en silence. Tout a été dit — et combien éloquemment — par d'éminents critiques, sur Rembrandt dessinateur et coloriste; on a célébré sur tous les tons le magistral emploi qu'il fit du clair-obscur, formule d'art qu'il n'a pas inventée mais qu'il porta à une hauteur jamais atteinte après lui. Il fut, sans

contredit, le plus merveilleux manieur de lumière qu'ait connu le monde; à son gré il en joue, la faisant tour à tour briller en notes éclatantes ou l'épandant parmi les ombres les plus opaques pour les animer et les faire vibrer.

Cet art incomparable, nous le retrouvons dans ce portrait de vieille dame où, en quelques touches vigoureuses et heurtées, Rembrandt exprime avec un rare bonheur les rides profondes et les méplats séniles. Quelques traits de pinceau, et le visage s'illumine de clartés, les ombres se dessinent fortement et la lumière qui se joue sur le front et le nez accuse énergiquement le caractère du modèle.

Dans la série des coloristes, le peintre de *la Ronde de Nuit* a trouvé une gamme nouvelle. Il semble qu'un vernis d'or, pareil à ces tons fauves de harengs saurs qui font l'effet d'être glacés de bitume sur du paillon, ait légèrement enfumé ses toiles. Dans ses plus grandes vigueurs, Rembrandt n'est jamais noir. Une chaleur rousse circule sous ses obscurités et les rend transparentes. Le peintre le plus sombre est celui qui a le plus de lumière. Amsterdam, grâce à Rembrandt, peut lutter avec Venise, et les deux villes dont les pieds baignent dans les canaux sont les reines de la couleur.

Cette peinture qualifiée de « surhumaine » par Raphaël Mengs, hachée d'éclairs et de ténèbres, fait invinciblement penser à la vie même de Rembrandt qui fut le plus glorieux et le plus infortuné des hommes. Son existence nous offre l'émouvant et terrible spectacle d'un génie s'écroulant, du faîte de la richesse, dans la plus noire misère. Sans doute il fut le premier artisan de son infortune. Prodigue et fastueux, il dépensait sans compter des sommes considérables; son atelier regorgeait de meubles précieux, de tapisseries rares; il achetait à sa femme Saskia un collier de perles qui valait une fortune; il payait au poids de l'or des tableaux de Rubens et un album de dessins de Lucas de Leyde. La formation de sa collection, sa vie large et imprévoyante, entretenue par les marchands,

commencèrent le désastre, malgré qu'il eût plus de commandes qu'il n'en pouvait exécuter. La mort de sa femme, qu'il adorait, émoussa sa force de résistance et bientôt il lui fut impossible de lutter contre le flot montant de ses dettes. Dans le même temps, son indépendance d'esprit et la façon dont il menait son existence indisposèrent contre lui les rigides bourgeois d'Amsterdam, et les commandes de portraits s'espacèrent. Sa fidèle servante, devenue sa femme, essaya héroïquement de faire face à la ruine menaçante; elle mourut à la peine, laissant une douleur de plus dans le cœur du pauvre artiste. Malgré cette suite d'infortunes, Rembrandt s'acharne à son labeur, accumulant chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre pour apaiser la meute hurlante des créanciers. Mais, à son tour, il doit plier sous les coups du destin; sa maison est vendue aux enchères et il meurt dans le dénûment le plus complet. On dépensa treize florins pour les obsèques de ce génie qui a laissé au monde six cents toiles immortelles.

L'injustice du sort s'acharna sur Rembrandt, même après sa mort. Pendant longtemps ses œuvres furent méconnues, pis même, oubliées; le silence se fit sur son nom. Mais la revanche a été éclatante : Rembrandt est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands génies que le monde ait connus.

Le portrait de *Dame âgée* fut acquis en 1899, à la vente de la collection Saumarez, pour 187.125 francs; il figure aujourd'hui à la " National Gallery ", dans la salle X, réservée à la peinture hollandaise.

Hauteur : 0.68. — Largeur : 0.53. — *Figure grandeur nature.*

LE CORREGE

MERCURE INSTRUISANT CUPIDON

SALLE IX. — ÉCOLE LOMBARDE

Mercure instruisant Cupidon

MERCURE, fils de Jupiter, est assis sur un tertre de gazon; tout son costume se borne à son casque, à ses sandales et à un pan de manteau bleu qui ne cache rien de sa parfaite anatomie. Son corps est une merveille de force élégante, comme il convient à un dieu qui a pour mission de porter aux confins de la terre les ordres du maître de l'Olympe. Mais ce robuste messager est en même temps le dieu de l'éloquence : Corrège a tenu à le bien indiquer en lui prêtant une physionomie ouverte et intelligente ; il nous le montre dans son rôle d'Olympien cultivé : dans sa main gauche il tient un papier sur lequel Cupidon, très attentif, s'efforce d'épeler les mots en suivant les lignes avec son doigt. Tout le corps du jeune dieu de l'amour trahit l'effort : sa blonde tête ébouriffée est appliquée vers le papier, les jambes et les ailes se contractent dans un mouvement très naturel de tension.

Debout à côté du maître et de l'élève, Vénus, déesse de la beauté, assiste à cette scène charmante. S'y intéresse-t-elle vraiment ? On ne saurait le dire, car le sourire de ses yeux et de ses lèvres semble porter plus loin que le groupe de Mercure et de son fils. Quoi qu'il en soit, jamais Corrège n'a peint un plus magnifique corps de femme. Dans cet incomparable chef-d'œuvre, Vénus est elle-même un chef-d'œuvre surprenant et réalise la perfection de la beauté féminine. Les plus grands artistes n'ont rien produit qui égale cet inoubliable morceau de peinture. Dans la tête auréolée de cheveux blonds

bouclés et retombants, il y a de la grâce, de la finesse, de la noblesse et de la naïveté. De même que Léonard excellait à donner à ses figures de femmes un caractère énigmatique, Corrège excellait à imprimer aux siennes un je ne sais quoi de chaste et de puéril qui nous les fait aimer dès le premier regard. Quant aux lignes du corps de la Vénus, elles sont d'une perfection « à dissuader de jamais toucher un pinceau », suivant le mot d'Annibal Carrache.

Le coloris est celui du Corrège, c'est-à-dire du plus étonnant magicien dans l'art de poser et de distribuer les couleurs. Les chairs sont palpitantes de vie, ambrées, dorées ; et cela, avec une simplicité de moyens, une sobriété de touche qui n'ont jamais été égalées. Des frottis légers, à peine perceptibles, et voilà des ombres lumineuses qui s'indiquent, des raccourcis prodigieux qui se dessinent. Aucune habileté douteuse, aucune ficelle de métier ne diminue cet art loyal où tout est net, précis et noble. Raphaël Mengs proclamait que Corrège avait rendu, mieux qu'aucun autre maître, l'illusion des corps ; et cette observation est parfaitement vraie. Il suffit de voir le tableau que nous donnons ici, *l'Antiope* du Louvre et la petite *Madeleine* du musée de Dresde, pour reconnaître qu'aucun peintre n'a modelé les formes avec autant de vérité.

Ce qui ajoute, s'il est possible, à la gloire du Corrège, c'est que ce génie s'est épanoui spontanément, s'est développé tout seul, à Correggio, dans une bourgade obscure du duché de Modène. On ne lui connaît pas de maître ou, s'il en eut, il ne tarda pas à les surpasser. Jamais il n'alla à Rome, bien qu'on l'ait prétendu. « S'il était allé à Rome, affirme Vasari, il est aisé de voir qu'il y eût fait des merveilles et causé bien des soucis à ceux qui y brillaient dans son temps. » Ceux-là s'appelaient Raphaël, Michel-Ange, Jules Romain. Tandis que Raphaël, entouré de ses disciples, étale aux yeux des Romains le luxe d'un prince suivi de sa cour, tandis que la République de Venise, François Ier, Léon X et Charles-Quint se disputent le

Titien, Corrège, son émule, vit et meurt sans gloire, n'ayant d'autres Mécènes qu'un petit prince lombard et quelques moines ignorants. Timide et mélancolique, homme de sentiment, amant désintéressé de l'art, génie créateur au suprême degré, il ne demandait rien à ses contemporains que des toiles pour y faire naître ses madones, ses saints, ses martyrs, ses gracieux enfants, ses Vénus et ses Lédas ; des murs pour les couvrir de fresques aux feuillages semés de fruits, de fleurs, d'oiseaux éclatants ; des coupoles de cathédrales où son génie pût évoquer toute la milice chrétienne, les docteurs, les vierges, les armées de chérubins qui peuplent le ciel. Car ce génie a été le plus souple, le plus varié, le plus universel dont l'histoire fasse mention.

Si les contemporains ne rendirent point à Corrège toute la justice due à son génie, la postérité n'a pas tardé à le placer à la tête des maîtres qui ont reculé les bornes de l'art. Nul peintre n'a suscité des enthousiasmes plus sincères, des admirations plus passionnées. « O maître, c'est toi seul que j'aime ! » s'écriait Annibal Carrache, devant son *Saint Jérôme*. Tous les siècles ont eu pour Corrège les yeux de Carrache ; il plane aujourd'hui à l'empyrée de l'art.

Mercure instruisant Cupidon a malheureusement subi de maladroites restaurations. Acquis par Charles Ier avec la collection du duc de Mantoue (1630), il appartint ensuite au duc d'Albe. En 1801, il est entre les mains de Godoï, le prince de la Paix, puis passe dans celles du roi Murat. Cette peinture appartenait au marquis de Londonderry quand elle fut achetée, en 1834, par le gouvernement anglais. Elle figure aujourd'hui à la " National Gallery ", dans la salle IX, réservée à l'école lombarde.

Hauteur : 1,54 — Largeur : 0,91. — *Figures grandeur dem.-nature.*

TURNER

ULYSSE S'ÉLOIGNANT DE POLYPHÈME

SALLE TURNER — ÉCOLE ANGLAISE

Ulysse s'éloignant de Polyphème

« TURNER ! écrit M. Armand Dayot, nom magique qui, comme ceux de Rembrandt, du Lorrain, évoque tout un monde de lumineuse féerie et d'Arcadies éblouissantes ! Œuvre de lumière et de rêve due au pinceau du plus inspiré des visionnaires ! Œuvre sacrée aussi dans son apaisante ou tumultueuse beauté ! Car telle est la douce et caressante magie du paysage de Turner, qu'on le contemple avec une mélancolie nostalgique comme un paradis perdu ; et on se surprend à remercier avec émotion le puissant artiste qui a su nous arrêter au milieu des durs chemins de la vie, pour nous faire un moment retourner la tête vers les pays bienheureux où nous avons tant rêvé de vivre que nous croyons parfois y avoir vécu. »

C'est bien vers des régions chimériques et prodigieuses que nous conduit Turner, sur la galère dorée du roi d'Ithaque. L'immortel poème d'Homère s'évoque tout entier devant nos yeux ravis et ces terres fabuleuses nous apparaissent encore plus étonnantes dans l'éblouissante parure dont le peintre les a revêtues. Et nous éprouvons une jouissance profonde à contempler ces ciels d'une irréelle splendeur, et ces flots d'un azur comme aucun œil humain n'en a jamais vu.

La scène représentée ici nous transporte dans le légendaire royaume des Cyclopes. Dans la demi-lumière d'une nuit combattue par l'aube naissante s'aperçoit, à gauche, la masse abrupte d'un rivage tourmenté et hérissé de rocs. Par places s'enlèvent sur la mer

d'étranges rochers qu'une formidable convulsion volcanique semble avoir vomis des entrailles du gouffre. Au bas de la falaise flamboie dans une grotte le feu qui servit à rougir l'épieu avec lequel Ulysse vient de crever l'œil de Polyphème, vengeant ainsi ses compagnons dévorés par le Cyclope. Au haut de la montagne, le géant aveuglé tord ses membres énormes sous l'action de la douleur et de la rage impuissante ; on aperçoit dans la poussière brillante du matin son corps étendu et sa tête appuyée sur la main gauche. Au premier plan, la galère royale se balance mollement sur l'onde calme et s'apprête à quitter l'inhospitalière et tragique contrée. La manœuvre s'active ; les rames se soulèvent, les marins grimpent au haut des mâts pour déployer les voiles. L'une d'elles flotte déjà dans la brise matinale avec une bannière où s'inscrit le nom d'Ulysse, en lettres grecques. Sur l'autre voile est représentée la guerre de Troie et le cheval fameux. A droite du tableau, le reste de la flotte tourne également ses proues vers la haute mer. L'armée du roi d'Ithaque va partir vers de nouvelles aventures. Et dans le fond, l'astre du jour, sortant du flot, chasse les dernières ombres de la nuit et illumine l'horizon de ses feux pourpre et or.

Nous avons assez longuement décrit le sujet de ce tableau pour en faciliter la compréhension, bien que, dans les œuvres de Turner, le sujet lui-même importe peu. Ce qui compte vraiment, c'est la prodigieuse manière dont le peintre joue avec la lumière, c'est la fantasmagorique splendeur de ces tons vibrants, éclatants, chargés de soleil et de couleurs insoupçonnées avant lui. Celui-là fut véritablement un magicien, mieux que cela, un créateur, car il a doté la peinture d'une forme d'art toute nouvelle, absolument à lui, tellement à lui que tous ceux qui essayèrent de l'imiter tombèrent aussitôt dans l'incohérence et l'anarchie des tons. Turner restera dans l'histoire de l'art comme le plus génial des coloristes. Avant lui, Claude Lorrain s'était fait le traducteur des aurores brillantes, avec

un goût peut-être plus certain, mais avec moins de virtuosité et de richesse. Turner, il faut le dire, n'est pas toujours également inspiré et trop souvent sa profusion de lumière tourne au vertige, ressemble presque à de la folie. Mais jusque dans ses toiles les plus extravagantes, il est des détails par où s'impose malgré tout l'admiration.

« Ce peintre de génie, cet incomparable poète du ciel et des eaux, ce puissant évocateur de la beauté antique dans les plus merveilleux décors de rêve, était grossier de manières, commun de visage, taciturne et presque toujours sordidement vêtu. Son avarice était proverbiale et les histoires qu'on raconte de son âpreté au gain sont nombreuses. Ce qui ne l'empêcha pas de léguer par testament à son pays natal toute sa fortune et tous ses tableaux : don plus que royal. Ce testament spécifiait que l'État pourvoirait à l'aménagement convenable des tableaux et que la plus grande partie de l'argent serait destinée à la fondation d'une institution de bienfaisance pour les artistes pauvres. »

« La fortune de Turner était estimée à 3.500.000 francs. Après de longues discussions entre l'État et la famille de l'artiste qui attaqua le testament, il fut décidé en fin de compte que toutes les œuvres terminées ou non, peintures, dessins, esquisses, appartiendraient à l'État, et que son parent le plus proche hériterait de sa collection d'œuvres gravées et autres propriétés. » (Armand Dayot).

Se conformant au vœu de l'artiste, l'État a aménagé dans la " National Gallery ", une salle spéciale, appelée salle Turner, dans laquelle figure aujourd'hui le magnifique tableau d'*Ulysse s'éloignant de Polyphème.*

Hauteur : 1.29. — Largeur : 2 m. — *Figures : 0.05.*

A. VAN DYCK

CORNÉLIUS VAN DER GEEST

SALLE X. — ÉCOLE FLAMANDE

Cornélius Van der Geest

NOUS avons peu de renseignements sur ce Van der Geest dont Van Dyck nous a laissé un si magnifique portrait. Tout ce que nous en savons, c'est qu'il fut l'ami de Rubens. Il devait être par conséquent un personnage d'importance et de culture soignée. N'était pas qui voulait, en effet, l'ami de l'illustre peintre anversois, diplomate à ses heures et grand seigneur en tout temps. Un homme sans valeur ou sans crédit n'aurait pas davantage tenté l'aristocratique pinceau de Van Dyck, peintre officiel des Stuarts.

Tenons donc Van der Geest pour un notable bourgeois d'Anvers. D'ailleurs, son portrait plaide suffisamment en sa faveur. Il y a de l'intelligence dans son haut et large front, de la pénétration dans le regard, de la finesse dans la bouche, et de la race dans l'ovale allongé du visage. Des cheveux gris soyeux encadrent le front et une courte barbe en pointe affine encore cette sérieuse et sympathique physionomie. La large fraise qui enserre le cou met en valeur les moindres détails d'une figure brossée avec une étonnante légèreté de touche. Quant au vêtement, noir sur le fond sombre du tableau, il a volontairement été traité dans la note obscure, suivant la technique de Rembrandt, afin de laisser toute son importance au visage du modèle.

La " National Gallery " est assez riche en tableaux de Van Dyck, cet artiste ayant passé en Angleterre une grande partie de son existence. Ils sont tous supérieurs, mais je ne crois pas qu'aucun d'eux surpasse celui-ci pour la perfection du rendu et le fini de l'exécution.

Van Dyck avait été l'élève de Rubens; il ne pouvait trouver un maître plus habile. Mais s'il profita des leçons de l'illustre auteur de *la Descente de Croix,* il trouva dans sa propre personnalité suffisamment de moyens pour ne pas subir son empreinte ; il sut garder intact son génie.

Rien ne ressemble moins, en effet, à la manière de Rubens que la manière de Van Dyck. Le premier est fougueux, impétueux, débordant de fantaisie et d'imagination, affectionnant les truculences de la chair et les truculences de la couleur. Rubens étonne, éblouit, emporte dans le mouvement formidable de ses compositions; sa palette est chargée de couleurs éclatantes qu'il répand à profusion sur les draperies, sur les ciels, sur les épidermes des femmes.

Tout autre est Van Dyck : de tempérament plus flegmatique, il est égal, ordonné, on pourrait presque dire mathématique. Son pinceau ne s'aventure pas aux scènes tumultueuses; son génie est fait de sagesse, d'équilibre, du juste sentiment de l'harmonie des choses. Adorateur passionné, comme son maître, de la nature, il ne l'habille pas de parures voyantes, mais il la serre de près, il la scrute, minutieusement, patiemment, pour en saisir les plus fugitives manifestations. Sa couleur est comme son dessin, précise, calme, mais nette, sans apprêts, sans empâtements, sans violences. Quand il s'asseoit devant son chevalet, il ne regarde pas sa toile avec un verre grossissant mais avec ses yeux, des yeux qui savent voir et observer.

Avec un génie moins complet que celui de Rubens, il a su, par son extraordinaire capacité observatrice, s'élever jusqu'aux côtés du maître et ne pas lui être inférieur.

On comprend qu'avec des qualités de cet ordre, Van Dyck se soit plus volontiers adonné à l'art du portrait. Ce n'est pas qu'il n'ait abordé d'autres genres, et avec succès. La " National Gallery ", notamment, possède de lui des tableaux comme *le Miracle des Poissons, Saint Ambroise interdisant à l'empereur Théodose*

l'entrée du temple, Renaud et Armide, etc., qui démontrent que nulle forme de peinture ne lui était étrangère, mais c'est surtout dans le portrait qu'il a acquis sa plus durable gloire. Là, il est en possession de tous ses moyens, qui sont merveilleux. Personne, comme lui, n'a su capter le caractère d'un modèle, ni fixer la vie sur ses traits. Les êtres, hommes ou femmes, dont il nous a légué les effigies, arrêtent sur nous leurs regards profonds, nous subissons la hantise de leur physionomie et nous ne pouvons plus les oublier.

Chez Van Dyck, l'exécution est poussée aux plus extrêmes limites de la perfection. Par la connaissance profonde de la technique, il l'emporterait même sur Rubens, si nous oublions un instant la somptueuse prodigalité de celui-ci, sa fougue étonnante, son extraordinaire fécondité. S'il a moins d'éclat et d'énergie, en revanche il a plus d'élégance, de tendresse et de goût. Il a su garder à côté du maître une indéniable originalité et se placer, en compagnie de Titien, de Velazquez et de Rembrandt, au premier rang des portraitistes de tous les temps.

Cornélius Van der Geest est peint sur bois. Il faisait partie de la collection Angerstein et entra avec elle à la " National Gallery ", où il figure dans la salle X, réservée à l'école flamande.

Hauteur : 0.78. — Largeur : 0.66. — *Figure grandeur nature.*

MURILLO

JEUNE BUVEUR

SALLE XIV. — ÉCOLE ESPAGNOLE

Jeune buveur

MURILLO, peintre de genre! Il semble qu'on profère une sorte de blasphème d'associer à ce nom glorieux une forme d'art réputée inférieure. Murillo, le peintre des Madones souriantes et des anges roses, descendre ainsi des régions célestes et se complaire au vulgaire spectacle des mendiants, des bouffons et des buveurs! Certes, la palette de Murillo se charge plus habituellement des couleurs tendres et délicates avec lesquelles on sertit de clartés la tunique des vierges ou l'auréole des saints; mais ce merveilleux ouvrier de Paradis était un homme, un Espagnol, un Sévillan. Redescendu de ses hauteurs, il s'intéressait en curieux et en artiste à tout ce qui sollicitait sa vue par le pittoresque ou la couleur. Tous les types séculaires de la vieille Espagne l'attiraient et il se plaisait à noter leurs gestes, leurs attitudes, à peindre leurs voyantes guenilles et leurs fiers haillons avec la méticuleuse précision d'un Flamand.

Ne dirait-on pas, en effet, une création flamande, ce *Jeune buveur* que nous reproduisons ici? Ne nous rappelle-t-il pas ces piliers d'estaminet que Vermeer de Delft et Jan Steen excellaient à peindre? Ne lit-on pas dans ce visage allumé de plaisir et dans le mouvement du bras qui serre amoureusement le flacon la même satisfaction sensuelle que nous trouvons sur les faces rubicondes des buveurs de Brauwer? Le type seul diffère : le jeune buveur de Murillo est Espagnol; ses traits n'ont pas l'ampleur ni le jovial épanouis-

sement du masque hollandais, mais, à cela près, c'est la même solide facture, la même couleur sobre, le même réalisme, la même recherche du détail.

Phénomène curieux et qui démontre bien la souplesse du génie de Murillo, cet extraordinaire coloriste, l'un des plus chatoyants et des plus brillants qui soient, a su trouver les tons fauves et sourds qui conviennent à ces modèles de cabaret. Le *Jeune buveur* porte une souquenille couleur de bure; autour de son cou est négligemment noué un foulard blanc. Dans cette peinture il semble que l'artiste se soit complu à déployer sa virtuosité. Lui qui ne travaille qu'en plein ciel, dans l'éblouissante lumière des apothéoses, a voulu manier le clair-obscur et il a noyé d'ombre la tête de son personnage. Il s'y montre supérieur comme il est supérieur en tout. Habitué à dessiner des mains fuselées de Madones ou des menottes potelées d'angelets, il a trouvé des vigueurs rembranesques pour modeler ces mains nerveuses et solides de paysan qui sont des merveilles d'exécution.

Bartolomé Esteban, plus connu sous le nom de Murillo, naquit à Séville à la fin de l'année 1617, dans une modeste maison de la calle de las Tiendas, louée par son père aux religieux de San Pablo. Ce quartier était le plus misérable de la ville et avoisinait le quartier juif; là, l'enfant vagabondait avec les petits mendiants qu'il devait immortaliser plus tard par son pinceau. Ses parents étaient pauvres et il eut le malheur de les perdre à dix ans. La protection de son oncle, médecin sans grande clientèle, lui valut d'entrer chez un peintre comme élève. Il y fit surtout métier de domestique, balayant l'atelier, broyant les couleurs, nettoyant les brosses. Mais cela n'empêcha pas Murillo de travailler, et avant d'avoir atteint sa seizième année, il avait déjà placé des œuvres de lui dans plusieurs maisons religieuses de la ville.

Son maître ayant quitté Séville, il demeura seul; et pour gagner

sa vie, il travailla pour la *feria* qui avait lieu une fois par semaine; les fermiers, les marchands, leurs transactions terminées, ne dédaignaient pas d'acquérir quelque Madone ou de poser séance tenante pour quelque portrait rapide que le jeune artiste leur livrait à très bon compte.

Persuadé qu'il avait encore à apprendre, Murillo, ne pouvant aller en Italie, résolut de se rendre à Madrid; il s'y présenta à Velazquez qui l'accueillit de suite, lui donna des conseils et lui ouvrit les portes des galeries royales; et quand il rentra à Séville, il était véritablement un peintre.

Il eut la chance d'obtenir une commande pour le couvent des Franciscains; cette peinture fraîche, harmonieuse, colorée, eut un succès immédiat. La réputation lui vint, et bientôt la fortune. Le pauvre petit peintre qui, trois ans auparavant, peignait à vil prix des tableaux pour la foire, épousa doña Beatrice de Cabrera y Sotomayor, de famille noble et riche. Il devint un personnage et quelques années après, il fondait à Séville une Académie publique d'art.

Son œuvre, qui est immense, fut surtout consacrée à la glorification de l'Église; c'est surtout par les scènes religieuses qu'il a assis sa réputation dans l'histoire de l'art. Néanmoins, il aborda tous les genres avec un égal bonheur; il peignit des paysages d'un très grand caractère, de nombreux portraits répandus aujourd'hui dans tous les musées du monde et surtout des types de pouilleux et de mendiants, observés dans sa vieille cité andalouse.

Le Jeune Buveur a été légué à la " National Gallery ", par M. John Staniforth Beckett en 1889; il figure dans la salle XIV, réservée à la peinture espagnole.

Hauteur : 0.62 — Largeur : 0.46. — *Figures grandeur nature.*

FRANZ HALS

GROUPE DE FAMILLE

SALLE X. — ÉCOLE HOLLANDAISE

Groupe de famille

FRANZ HALS ne peignait pas uniquement les personnages isolés. Groupes de régents, groupes de corporations et groupes de famille se sont multipliés sous son pinceau ; Franz Hals a été en quelque sorte l'historiographe politique, social et domestique de Haarlem. Ses groupes de famille sont particulièrement nombreux : on en trouve à Haarlem, à Berlin, au Louvre, en Irlande, à Munich. Celui de la "National Gallery", que nous donnons ici, est un des plus intéressants. Suivant une manière chère au peintre, les personnages y sont singulièrement pressés, tassés les uns sur les autres, dans un coin de la toile, devant un rideau épais et sombre de grands buissons et d'arbres ; les claires notes des visages, des mains, des cols et des bonnets s'en détachent avec une vigueur de contraste très puissant, peut-être trop aisé et à coup sûr monotone, malgré le soin que prend Hals d'interrompre soudain ce fond sur un vaste et calme paysage mouvementé par le passage au ciel de grands nuages qui se bousculent. Tous les personnages ne s'enlèvent pas sur le fond uniforme ; les derniers vers la gauche ont débordé sur l'espace plus ouvert, mais derrière leurs têtes les nuages et le ciel sont peints dans une teinte bistre et obscure. La plaine, les prairies sont immenses, et, accident unique dans l'œuvre du maître, on y aperçoit deux vaches tachetées au pâturage.

Les grands-parents sont assis avec la famille groupée debout utour d'eux. Cette famille appartient évidemment à la petite bour-

geoisie hollandaise : sans doute des marchands que l'on devine endimanchés à l'allure un peu guindée de leurs attitudes. Franz Hals n'était pas d'ailleurs un metteur en scène bien habile ; il lui importait peu que les personnages fussent écrasés sur un petit espace ; une seule chose l'inquiétait, la traduction fidèle des visages et des caractères. Néanmoins, il y a de la bonhomie, du naturel et même de la grâce dans le mouvement des jeunes enfants qui s'ébattent au premier plan, et dans celui de la fillette qui tend si gentiment les menottes vers la grand'mère. Quant à la ressemblance, ou la devine parfaite, on se persuade facilement que ces modèles alignés sur un fond de paysage n'avaient pas plus de distinction qu'il ne leur en a donné. Hals est un traducteur irréprochable de la nature, mais il se contente d'en exprimer ce que voient ses yeux, et rien de plus. Ne cherchons pas les pensées secrètes, les sentiments ou même les particularités de caractère qui peuvent différencier. cet homme et ces femmes des autres habitants de la cité, n'essayons pas de descendre dans ces âmes que l'observation de l'artiste n'a même pas cherché à pénétrer. Franz Hals est réaliste, certes, mais son art ne dépasse pas, le plus souvent, la physionomie superficielle des personnages qu'il peint ; il entend peu de chose au mystère de l'âme. Les lignes de la figure humaine, l'aspect variable que leur confèrent les mille jeux du modelé et de la lumière, c'est là ce qui le retient ; il surprend au passage les transformations sans nombre qui vont de la plus grave sérénité à des explosions de douleur ou de joie ; il transcrit les symptômes révélateurs de tous les sentiments, et lui-même, au gré de son humeur ou selon son âge, sait en provoquer l'éveil. Il ne se laisse diriger, circonscrire, absorber par personne. S'il n'a pas poursuivi les hautaines chimères sur les cimes infréquentées, il a vibré de plaisir et de souffrance. Son art n'est pas le miroir froidement exact des réalistes absolus. Le mouvement trahit, dans les images d'hommes et de femmes qu'il nous a laissées, leur résignation ou leur joie. Au lieu de n'être que

véridique scrupuleusement, il l'est avec une fougue incomparable.

Franz Hals naquit à Haarlem, vers 1580, de parents qui avaient occupé d'honorables fonctions dans la cité. Après un court séjour à Anvers, il rentra dans sa ville natale, y fut l'élève de Karl Van Mauder, s'y maria et s'y fixa pour le reste de ses jours. Dès le début de son mariage, sa conduite donne lieu à de fâcheux commentaires : il se montre violent, extravagant et ivrogne, et il est réprimandé par les bourgmestres pour s'être porté à des sévices sur sa femme et pour avoir abusé de la bouteille. Néanmoins, il jouit de la considération publique, car il ne fait pas scandale et de plus il a du talent. Des notables de la cité lui demandent leur portrait ; il a des commandes nombreuses et il arriverait à une belle fortune s'il savait conduire ses affaires et gouverner ses vices. Il a des dettes criardes et doit laisser des tableaux en gage pour payer son boulanger. Les Hollandais, gens pratiques, prennent prétexte de ses besoins pour obtenir des portraits à bas prix. Même à l'époque de sa plus grande vogue, ses tableaux sont cotés assez bas.

Hals produit avec une incroyable facilité et son œuvre est immense, mais elle ne peut le sauver de la misère. Devenu vieux, il doit implorer les secours de la municipalité qui lui consent une aumône de cinquante florins. Et quand il meurt, dénué de tout, la dépense pour son enterrement ne dépasse pas quatre florins.

Le *Groupe de Famille* fut longtemps conservé chez lord Talbot, au château de Malahide, en Irlande ; il a été récemment acheté par la "National Gallery" pour la somme de 725.000 francs. Bien que partiellement repeint, il compte parmi les œuvres maîtresses de Franz Hals. Il figure dans la salle X, réservée à la peinture hollandaise.

Hauteur : 0.74. — Largeur : 1.23. — *Figures : 0.49*

W. HOGARTH

LA FILLE AUX CREVETTES

SALLE XIX. — VIEILLE ÉCOLE ANGLAISE

La Fille aux crevettes

CERTAINS critiques et même des peintres comme Reynolds, ont dénié à Hogarth la qualité de peintre. Observateur ingénieux, physionomiste spirituel, dessinateur satirique ; mais peintre, non. Pourquoi ? Sans doute à cause que le genre adopté par lui — et qui est tout simplement le *genre* — ne jouissait d'aucun crédit à l'époque où vivait Hogarth.

Il en a été de même dans tous les pays pour tous les peintres qui se spécialisèrent dans cette peinture anecdotique. Decamps, chez nous, éprouva les mêmes injustices et subit les mêmes attaques. La postérité s'est chargée de les venger l'un et l'autre.

« N'est-elle pas d'un beau peintre de race, cette vivante figure de *la Fille aux crevettes,* dont le joyeux et blanc sourire, fixé d'un pinceau si rapide et si sûr, d'un pinceau d'impressionniste, semble éclore dans le brouillard de Londres, comme une fleur dans la nuit ? » Où trouver une plus gracieuse figure de plébéienne, plus fraîche, plus saine, plus vraie ? Sous la charge de la corbeille remplie de crevettes, et dans l'encadrement des cheveux noirs, le visage apparaît épanoui dans une gaîté splendide qui fait rire les yeux, retrousse le nez, fait éclore des fossettes et découvre les dents, de vraies perles. A la contempler, on songe à *la Bohémienne* de Franz Hals ; mais le rire de *la Fille aux crevettes*, moins appuyé par le pinceau, acquiert une légèreté, une sorte de « flou » qui en augmente le charme. Ce type est bien celui de la jeune Anglaise, si fine et si précieuse — quand elle est jolie —

qu'elle ressemble à un bibelot d'étagère. Quant à la couleur, elle est sobre, chargée de tons bruns, très chauds, qui font penser à la manière de Ribera quand il peignait les vermineux mendiants de Séville.

Hogarth fut avant tout le peintre des types populaires de Londres ; ses prédilections et ses aptitudes l'inclinaient vers la notation des laideurs et des ridicules de son temps. Il y eut en lui, dès les débuts, un satirique et un observateur original. Né dans le peuple, en 1725, il trouva ses premiers modèles dans les tavernes, les cafés, les carrefours et les faubourgs de la grande cité.

« Tout coucourait, écrit M. Philarète Chasles, à cette éducation spéciale ; tout l'éloignait de l'idéal grec, de l'unité, de la règle antique et du type sévère du beau. Tout le préparait à devenir non l'élève du Titien, du Corrège et de Raphaël, mais le satirique vigoureux et souvent brutal, le peintre moral et souvent cynique du XVIIIe siècle anglais, le violent adversaire de la convenance attitrée et de la fausse élégance dans l'art, même du grand style et de l'idéal... »

Il voulut quand même aborder le grand style : il peignit *la Fille de Pharaon*, *Sigismond et Danaé*, *le Bon Samaritain*, *la Prédication de Saint-Paul*, etc., mais ce ne furent que des velléités passagères dans la carrière de l'artiste ; il n'était manifestement pas taillé pour la grande peinture. Il appartenait plutôt à la race des peintres moralistes, et sa manière s'apparente à celle des petits maîtres hollandais, observateurs narquois des vices de leur époque, et à leurs qualités Hogarth ajoute cette pointe ironique et « pince sans rire » qui constitue l'humour anglais.

Nous retrouverons Hogarth au cours de cette publication, dans la scène du *Mariage à la mode* qui porta à l'apogée sa réputation et qui le classe parmi les plus grands maîtres de la peinture de « genre ». Sur l'art d'Hogarth, nous ne saurions mieux faire que de citer l'opinion d'Armand Dayot, dans sa belle étude sur *la Peinture anglaise* :

« Faut-il voir dans Hogarth un des grands maîtres de la peinture

anglaise, un technicien exemplaire ? Assurément non ; le don composer lui fait souvent défaut. Dans la plupart de ses œuvres, voire même celles où l'intention philosophique est la plus lisible et où il paraît avoir voulu s'attacher plus aux idées qu'aux formes, l'envahissement souvent vulgaire de l'accessoire, la confusion de détails inutiles nuit à l'expression du sujet principal. Souvent aussi sa touche âpre et lourde, son dessin sec et heurté, sont en complet désaccord avec le caractère du sujet. On a pu dire que Hogarth avait quelque chose de Swift pour l'amertume et de Daniel de Foë pour la vérité. On aurait pu aussi ajouter que malheureusement dans toute son œuvre n'existe pas l'unité de forme et de pensée qui domine celle des deux grands écrivains.

« Ces réserves faites et en admettant même avec Mérimée que William Hogarth fut plutôt poète comique que peintre, il faut bien reconnaître que dans l'œuvre, si frémissante, de cet extraordinaire artiste, le plus anglais peut-être des peintres anglais, il existe des pages où l'expression de la critique des mœurs est d'une technique très adroite et qui fait songer parfois à celle de notre grand Chardin, avec plus de fluidité peut-être dans la caresse du pinceau et souvent autant de légèreté dans le clair-obscur des fonds. Assurément ces pages, véritables petites merveilles de métier, sont assez rares. Mais on les trouve encore sans trop de peine dans le prodigieux amoncellement des œuvres de l'artiste. »

La Fille aux crevettes (Shrimp Girl) compte parmi les toiles les mieux venues d'Hogarth. Elle a été léguée par M. Richard Wheeler Fund, en 1884, à la « National Gallery », où elle figure dans la salle XIX, consacrée à la vieille école anglaise.

Hauteur : 0.63. — Largeur : 0.50. — *Figure grandeur nature.*

GABRIEL METSU

LA LEÇON DE MUSIQUE

SALLE XII. — COLLECTION PEEL

N·TE; D MINE·SPERAVI·
ON·CONI DAR·I·ETERNV
MNIS· T DOMINV

La Leçon de musique

ON doit placer Gabriel Metsu — c'est ainsi qu'il signe son nom — parmi les peintres les plus habiles de l'école hollandaise. Il a un dessin juste et vrai, une couleur harmonieuse, une touche libre et facile. Chez lui, chaque coup de pinceau, bien posé, exprime une forme, et ce n'est point en polissant et en blaiseautant qu'il arrive au fini. Son art est chose si admirable, qu'il sait rendre intéressants des objets qu'on ne regarderait pas dans la nature, des ustensiles de cuisine, des bottes d'oignons, des bocaux, des pots de grès, du gibier, des poissons et de la volaille plumée par quelque maritorne.

Dans cet ordre d'idées, il a produit des tableaux qui sont de vrais chefs-d'œuvre, notamment le *Marché aux herbes d'Amsterdam,* une des plus précieuses toiles hollandaises du musée du Louvre. Le plus gai mouvement anime la composition. Les commères, les chiens, la volaille, les ivrognes y grouillent et s'y bousculent, et tout cela est vif, amusant, plein d'observation et peint avec une rare maestria.

Cependant Metsu se souvenait volontiers qu'il avait été l'élève de Gérard Dow. Très souvent il traita les intérieurs reluisants de la Hollande, aux meubles bien frottés, aux cuivres brillants, mais il s'attardait moins que son maître à ce polissage minutieux et légèrement exagéré. D'ailleurs, chez lui, le décor n'est pas, comme pour Gérard Dow, la partie capitale de l'œuvre ; il n'y joue que le rôle qui lui convient, un rôle d'accessoire. Ce qu'il traite avec le plus de soin, et

avec une évidente prédilection, ce sont les personnages : et il rentre alors dans le genre élégant pratiqué par Terburg et Netscher. Mais il est moins compassé que celui-ci et moins précieux que celui-là. Terburg cherche à affiner ses modèles, Netscher à les ennoblir ; Metsu se contente de les peindre tels qu'il les voit et tels qu'ils sont certainement. Il ne lui viendrait pas à l'esprit de convertir en petits maîtres musqués et pomponnés, comme faisait Terburg, les fils de famille hollandais dont la roture éclatait malgré tout sous les flots de rubans, ni de les poser en grands seigneurs allant au petit lever du roi Soleil à Versailles, suivant la manière de Gaspard et de Constantin Netscher. Ses personnages à lui sont de bons bourgeois cossus, vêtus de bonnes et solides étoffes, mais dénués de prétentions. Ils ont du naturel, de la jovialité, des mines bien portantes et se distinguent tous par un tour spirituel et bon enfant que l'artiste tirait de son propre fonds pour le leur donner.

Ce sont des personnages de cette catégorie que nous montre Metsu dans sa *Leçon de musique*. Étrange leçon de musique que celle-là ! Certes, on aperçoit bien le clavecin, grand ouvert devant la dame et nous pouvons admettre à la rigueur que le papier qu'elle tient à la main est un morceau de musique. Mais il faut croire que la leçon n'est pas trop sérieuse, à en juger par l'attitude du professeur. Nous le voyons plus occupé du vin contenu dans son verre que des progrès de son élève. Son violon d'accompagnateur repose oisif sur la table voisine et rien n'annonce que la leçon va bientôt reprendre. Il a bien tous les dehors de son emploi, le joyeux professeur. Il appartient évidemment à cette race, vieille comme le monde, des coureurs de cachet, dont Aristophane faisait déjà des gorges chaudes.

Il a dans l'attitude et dans le costume, quelque chose du pedant et du pique-assiette, pour qui chaque leçon est une aubaine, un prétexte à décrocher quelques miettes. Peut-être aussi est-il tout simplement Hollandais, c'est-à-dire ami de la bouteille et ayant besoin, pour

retrouver son éloquence professionnelle, d'aller la chercher de temps en temps au fond du verre.

La dame, elle, regarde son professeur en souriant. Elle est habituée sans doute à ces intermèdes bachiques. Et la conversation va son train. Elle n'est pas très jeune ni extrêmement jolie, cette blonde Hollandaise, avec ses cheveux tirés et roulés sur la nuque, avec son front bombé, son nez qui relève et son menton qui tombe ; elle n'est pas non plus d'une élégance bien raffinée dans le corsage rouge et dans l'ample robe jaune qui drapent ses robustes appas. Mais il y a quand même du charme dans ce visage fleuri et bien portant qui sourit avec complaisance aux explications du musicien ; il y a de la finesse aussi dans le plissement des yeux bridés et dans le pincement des lèvres.

Il faut également noter dans ce tableau, avec le naturel des personnages, l'art supérieur du coloris dans lequel les Hollandais furent toujours des maîtres. Les tons vifs et les teintes discrètes s'y distribuent avec une ingéniosité parfaite, les unes faisant valoir les autres, et toutes se fondant dans le plus harmonieux ensemble. A l'habile opposition des lumières et des ombres, il est facile de deviner que Metsu travailla dans l'atelier de Rembrandt et y apprit à manier le clair-obscur.

Si la " National Gallery " est riche aujourd'hui en tableaux de l'école hollandaise, elle le doit à la munificence d'un collectionneur éclairé, M. Robert Peel, qui lui en a légué un nombre considérable, en 1871. Parmi ces toiles, la plus précieuse est certainement cette charmante *Leçon de musique*, que nous donnons ici. Elle figure dans la salle XII, réservée aux œuvres de la collection Peel.

Hauteur : 0.38. — Largeur : 0.31 — *Figures : 0.23.*

ROSA BONHEUR

LE MARCHÉ AUX CHEVAUX

SALLE XVI. — ÉCOLE FRANÇAISE

Le Marché aux chevaux

CONDUITS ou montés par les meneurs, les jeunes chevaux se bousculent et se ruent, par le boulevard Saint-Marcel, vers la rampe qui donne accès au marché aux chevaux. A gauche, fermant la perspective, se dresse le dôme de la Salpêtrière.

Il se dégage de ce tableau célèbre, une impression de mouvement frénétique et d'irrésistible puissance. Voici de vigoureux percherons, à robe pommelée, la queue roulée, qui tirent violemment sur le bridon et frappent le sol de leurs membres solides. Entraînés par le vertige de la course, d'autres chevaux les suivent, animés, les naseaux fumants, la crinière envolée, élégants ou trapus, selon la race. Au centre du tableau, un magnifique étalon noir, ardente bête aux yeux de feu, se cabre en un mouvement superbe, tandis que son meneur le frappe sur la tête pour l'obliger à reprendre pied. Derrière ces chevaux de premier plan, d'autres s'aperçoivent et l'on devine que d'autres encore suivent, et l'on croit entendre le fracas, sur le sol, des sabots impatients ou furieux.

Cette ruée vertigineuse d'une force formidable et aveugle est traduite avec une prodigieuse intensité. Par cette œuvre admirable, Rosa Bonheur se classa, du jour au lendemain, au premier rang des peintres animaliers de son temps.

Dès sa plus tendre enfance, Rosa Bonheur avait marqué une prédilection toute particulière pour les bêtes. Elle les connaissait, les comprenait et les aimait. Aux alentours de la maison paternelle,

à Neuilly, se trouvaient des fermes abondamment pourvues de vaches, de moutons, de porcs, de volailles. Munie de ses crayons, elle allait s'y installer et pendant la journée entière, elle essayait de surprendre et de noter les différentes attitudes de ses modèles préférés. Bientôt il ne lui suffit plus de les étudier au dehors, elle veut en avoir chez elle. Elle obtient de son père d'hospitaliser un mouton dans l'appartement : peu à peu la ménagerie s'accroît d'une chèvre, d'un chien, d'un écureuil, d'oiseaux en cage et de cailles qui évoluent en liberté dans sa chambre. Plus tard, à sa propriété de Chevilly ou à son château de By, elle y ajoutera des gazelles, des cerfs, des daims, des chevaux, des chiens de toute espèce, des taureaux, des vaches, des mouflons, des izards, des singes, des yacks, des sangliers, des aigles, des lions.

Rosa Bonheur avait trente ans lorsqu'elle exécuta son *Marché aux chevaux* dont l'histore mérite d'être relatée.

Malgré son succès triomplal, cette toile ne trouva pas immédiatement acheteur et rentra dans l'atelier de l'artiste. Elle ne fut acquise que plus tard par un grand marchand de Londres, M. Gambard, qui la paya 40.000 francs. Quand elle traita avec M. Gambard, Rosa Bonheur, qui ne fut jamais avide, craignit d'avoir demandé une somme trop forte. Comme son acquéreur désirait faire reproduire le tableau par la gravure et que celui-ci était de dimensions considérables, peu commodes pour le travail du graveur, elle offrit à M. Gambard de lui faire, à titre gracieux, une réduction du *Marché aux chevaux* au quart de l'original.

M. Gambard, qui faisait une excellente affaire, accepta, on devine avec quel empressement. La réduction fut livrée et immédiatement achetée par un amateur anglais, M. Jacob Bel, pour une somme de 25.000 francs. Quant à l'original, il fut exposé dans la galerie du Pall-Mall ; mais ses grandes dimensions rebutaient les acheteurs. Il fut enfin acquis par un Américain, M. Wright, au prix de 30.000 francs,

avec la clause que M. Gambard le conserverait encore deux ou trois ans pour l'exposer en Angleterre et aux États-Unis. Quand le moment de la livraison fut arrivé, l'Américain prétendit avoir droit à la moitié des bénéfices produits par les diverses expositions de l'œuvre. Si bien que le tableau original acheté 40.000 francs par M. Gambard, ne lui fut définitivement payé que 23.000 francs, tandis que la réduction qui ne lui avait rien coûté lui en avait rapporté 25.000. Bien plus tard, l'Américain possesseur de l'original ayant fait de mauvaises affaires, le *Marché aux chevaux* fut mis aux enchères et adjugé 265.000 francs à M. Vanderbilt qui en fit don au musée de New-York.

Quant à la réduction que nous donnons ici, M. Jacob Bel la légua à la " National Gallery " où elle se trouve actuellement.

Quand Rosa Bonheur apprit que cette réduction allait entrer au musée de Londres, elle fut prise d'un scrupule qui montre bien sa probité. Croyant n'y avoir pas apporté le même fini qu'à l'original elle recommença une troisième fois le *Marché aux chevaux* et y mit une telle conscience, y déploya tant de talent que d'aucuns estiment cette deuxième réplique supérieure à l'original. La toile achevée, elle l'offrit à la " National Gallery ". Les autorités anglaises, très touchées du désintéressement de l'illustre artiste, la remercièrent vivement, mais, se jugeant liées par le legs de Jacob Bel, ne crurent pas pouvoir accepter son offre généreuse. Cette réplique fut achetée pour 25.000 francs par M. Mac Connel.

Le *Marché aux chevaux* figure dans la salle XVI, réservée à la peinture française.

Hauteur : 1.19. — Largeur : 1.06. — *Figures : 1 mètre.*

DAVID TÉNIERS (le Jeune)

VIEILLE FEMME PELANT UNE POIRE

SALLE X. — ÉCOLE FLAMANDE

Vieille femme pelant une poire

DANS le royaume fantaisiste qu'il s'est choisi comme domaine, David Téniers le Jeune est resté maître incontesté. Il ne cherche pas ses sujets dans le monde élégant et il n'use pas sa palette à peindre les somptueuses décorations des maisons riches. En Flamand de pure race, il se sent davantage attiré vers les scènes plus vulgaires mais plus pittoresques de la vie campagnarde. Il adore peindre les cabarets embués de la fumée des pipes, les ivrognes à trogne joviale, les paysans balourds et les femmes plantureuses des Flandres. Il n'est certes pas le peintre de la beauté, dans son acception la plus généralement admise, mais il a su démontrer — avec beaucoup d'autres peintres de son pays — que l'art ennoblit tout, embellit tout, même les sujets qui nous paraissent au premier regard les moins dignes de la peinture.

On s'explique mal aujourd'hui, devant ces tableaux charmants, le discrédit qui les frappa pendant si longtemps. Louis XIV, à qui l'on montrait quelques œuvres de Téniers, eut un geste de dégoût : « Qu'on ôte de devant moi ces magots ! » s'écria-t-il.

A la rigueur on excuse la colère du grand roi, qui n'admettait en art que les compositions solennelles et nobles. Possédant Le Brun, il ne pouvait honorer même d'un regard Téniers le Jeune.

Celui-ci d'ailleurs ne travaillait pas pour Versailles. Son ambition ne visait pas si haut. Il n'en avait d'autre que de traduire fidèlement et aussi spirituellement que possible les scènes quotidiennes de la

vie paysanne de son temps. Par l'exactitude, la diversité et la vérité de son œuvre, il se classe comme l'historiographe le plus complet des mœurs flamandes au XVIIe siècle.

Mais Téniers n'est pas que cela; il est en même temps un merveilleux artiste. Peu de peintres ont manié le pinceau avec plus de légèreté et plus de science. Sous l'apparent laisser-aller de ses compositions, le dessin s'affirme net, solide, avec des contours accusés et précis; sa couleur est blonde, transparente, lumineuse et chaude. Ce virtuose de la palette, qui brossait un tableau en quelques heures, possédait une sûreté de main que les artistes les plus scrupuleux et les plus savants lui auraient enviée.

Nous trouvons un exemple de ces remarquables qualités dans le tableau de la *Femme pelant une poire*, reproduit ici.

Dans un taudis de village, moitié grange et moitié logement, une vieille femme est assise, dans un rai de lumière, tombant d'une fenêtre qu'on ne voit pas. Elle porte le costume des paysannes flamandes, sur lequel est noué un tablier bleu. Le couteau à la main, elle pèle une poire qu'elle jettera sans doute après dans la terrine de grès posée à côté d'elle. Les autres poires qui gisent à terre semblent indiquer qu'elle prépare des confitures. A en juger par le titre, c'est là tout le sujet, et l'on serait tenté de dire, avec les contempteurs des Flamands, qu'il est bien mince pour retenir l'attention d'un peintre. Ne nous y trompons pas. Cet épisode banal n'est qu'un prétexte dont Téniers s'est servi pour nous montrer un intérieur campagnard de son époque.

Voyez avec quelle entente de son art il a disposé toutes les parties de son tableau. Tout près de la brave femme assise, il a placé, dans un pêle-mêle pittoresque, les principaux attributs d'une cuisine de campagne. Sur une cuve retournée, un chaudron fait étinceler ses cuivres, tandis que sur un billot une bouteille fermée d'un bouchon de papier et une casserole voisinent avec une pipe, celle du maître

du logis. On ne voit pas le paysan, seigneur du lieu, mais sa présence se révèle à la veste et au chapeau jetés négligemment, entre deux poutrelles, au haut du four. A la droite de la femme se tient une levrette. Dans le fond de la pièce, éclairée par la porte ouverte, on aperçoit un bahut, une chaise et une sorte de cabestan sur lequel s'enroule une corde. L'ensemble de cet intérieur est modeste, presque pauvre, mais en dépit de l'apparent désordre qui y règne, tout y est d'une propreté parfaite.

Tout l'intérêt de ces détails, en apparence insignifiants, réside dans la manière supérieure dont ils sont traités. Ce qui frappe notamment dans ce tableau, c'est l'admirable distribution de la lumière, un art difficile entre tous. Seul un grand peintre pouvait trouver ces tons dorés, cette atmosphère transparente qui éclaire si harmonieusement la partie gauche de la toile. Pas de lueurs brutales, faciles à produire par des oppositions de touche, mais une lumière égale, tamisée, qui se pose sur les objets, doucement, et qui donne l'illusion complète de la réalité. Plus extraordinaire peut-être est la pénombre dans laquelle est plongé le reste de la pièce. Ombre lumineuse, merveille de clair-obscur, qui ne laisse dans la nuit aucun détail, et qui permet de voir jusque dans les coins les plus assombris de la chaumière.

La *Vieille femme pelant une poire* fait partie de l'ancienne collection de la "National Gallery". Elle y figure dans la salle X, réservée à la peinture flamande.

Hauteur : 0.48. — **Largeur** : 0.66. — ***Figure*** : *0.22.*

RAPHAEL

LA VIERGE ET L'ENFANT

SALLE VI. — ÉCOLE OMBRIENNE

SALVE MATER CHRISTI

La Vierge et l'Enfant

CETTE magnifique peinture, plus connue sous le nom de *Madone degli Ausidei*, peut être considérée comme l'un des plus purs chefs-d'œuvre de Raphaël. Jamais « l'ange d'Urbino » ne s'est élevé à une plus grande hauteur d'expression ni à une plus sublime perfection.

La Vierge est assise sur un trône élevé auquel on accède par des degrés; au-dessus du trône, un baldaquin frangé de vert s'avance et abrite la mère de Dieu. La Madone est vêtue d'une robe de pourpre recouverte d'un large manteau bleu. Sur son genou droit est assis l'Enfant Jésus, tout nu, les jambes croisées, une menotte ramenée sur la poitrine. De la main gauche, la Vierge maintient sur son autre genou un livre d'heures dont elle montre les enluminures à son divin Fils. Sa tête auréolée s'incline vers le livre, en une attitude où se lisent l'attention, le respect et l'infinie tendresse de son cœur.

Debout à la droite du trône se tient saint Jean-Baptiste, revêtu d'une cape rouge admirablement drapée. Ce personnage peut passer pour l'un des plus beaux morceaux qui soient jamais sortis de la palette d'un peintre. On ne peut guère lui comparer que le fameux *Saint Jérôme* du Corrège. Il est impossible de rêver, pour un corps humain, plus de noblesse et de perfection des formes. Quant au visage, il est un vrai prodige d'expression et d'exécution. Posée en un raccourci d'une grande hardiesse, cette figure est un miracle de vie

et d'éloquence. On y lit la ferveur, l'adoration, l'extase, poussés à des limites de réalisation que nul peintre, après Raphaël, n'a jamais atteintes.

A la gauche du trône, se tient saint Nicolas de Bari, en habits épiscopaux, crossé et mitré. Sa belle et fine figure est inclinée sur un missel qu'il paraît lire avec beaucoup d'attention. Aux pieds de l'évêque, on ne devine pourquoi, sont représentées trois pommes. La présence de ce saint s'explique sans doute par quelque lien de parenté qui l'aurait uni à la famille Ausidei, donatrice du tableau.

Au-dessous du fronton du trône se lit l'inscription : *Salve, Mater Christi.* Derrière, une grande fenêtre à plein cintre, par l'ouverture de laquelle la vue s'étend sur un panorama de ville et sur un horizon formé de montagnes bleues.

Toute la composition est équilibrée sur un rythme savant, harmonieux comme de la musique, et les lignes s'y combinent, s'y répondent en formant les plus heureuses oppositions. La beauté du dessin, la noblesse des types, la pureté des contours, le beau jet et le grand goût des draperies n'ont rien à envier à la statuaire grecque. Dans ce chef-d'œuvre, le spiritualisme chrétien idéalise la perfection plastique. Ce ne sont pas seulement de beaux corps que nous avons sous les yeux, ce sont des âmes célestes. Raphaël les créait à son image.

Personne n'a su comme Raphaël donner à la mère de Jésus cette beauté à la fois idéale et réelle, virginale et féminine, cette pureté de regard, ce sourire charmant qui est le sourire de l'âme, plus encore que celui des lèvres. Il a fixé à jamais le type de la Madone, et c'est toujours avec les traits d'une Vierge de Raphaël que l'idée de « Marie pleine de grâce » se présente au dévot, au poète, à l'artiste.

Nous parlons ici de la Madone telle que le peintre d'Urbin la comprenait dans les derniers temps de sa vie, au sommet de sa troisième manière. Dans ses seconde et première manières, lorsqu'il se souvient encore des leçons du Pérugin, Raphaël représente la Vierge

d'une façon plus naïve, plus timide, non moins charmante, qui se sent encore un peu du style gothique. Il la place dans des paysages ornés de villes et de fabriques qui n'ont rien de commun avec la Judée, et, sur le ciel clair, il profile des petits arbres au feuillage sobre et rare.

C'est à cette manière qu'appartient la *Madone degli Ausidei.* Raphaël n'avait que vingt-trois ans quand il l'exécuta. La Vierge, en dépit de sa beauté, n'y a pas cette suavité céleste que le peintre lui donnera plus tard ; elle tient encore par quelques traits à la matérialité terrestre. Le tableau n'en est pas moins un pur chef-d'œuvre.

Cette Madone avait été peinte par Raphaël pour la chapelle de famille de Filippo di Simoni de Ausidei, dans l'église de Saint-Florent, à Pérouse, petite église sans grand aspect architectural que l'on peut voir encore de nos jours dans cette ville. Vers la fin du XVIIIe siècle ce tableau devint la propriété du troisième duc de Marlborough, à qui il avait été signalé par son frère, lord Robert Spencer. Lorsque le bruit se répandit, en 1884, que le huitième duc était sur le point de vendre sa collection, l'Angleterre fit tous ses efforts pour conserver la précieuse *Madone.* Le directeur de la " National Gallery ", Sir Frederick Burton, chargé d'estimer cette peinture, l'évalua 2.773.000 francs. M. Gladstone, qui était à cette époque, chancelier de l'Échiquier, en offrit 1.720.000 francs au duc de Marlborough. Cette transaction fut sanctionnée par un acte spécial du Parlement, et la *Madone degli Ausidei* est aujourd'hui la propriété de l'Angleterre. Elle figure à la " National Gallery " dans la salle VI, réservée à l'école ombrienne.

Hauteur : 2.15. — Largeur : 1.48. — ***Figures grandeur nature.***

REYNOLDS

LADY COCKBURN ET SES ENFANTS

SALLE XVIII. — ÉCOLE ANGLAISE

Lady Cockburn et ses enfants

LADY COCKBURN, drapée sous sa robe blanche, d'un ample manteau couleur safran bordé d'hermine, est représentée assise avec ses trois enfants. Le plus jeune, baby d'un an à peine, est posé tout nu sur les genoux de la jeune femme et, dans un geste d'un naturel charmant, saisit son pied avec sa menotte. Un autre, également potelé et presque aussi peu vêtu, se dresse sur les genoux de sa mère dont il accapare l'attention en lui contant quelque naïve et puérile histoire. Un troisième, placé derrière la chaise, se hisse vers la maman dont il emprisonne le cou avec les bras, et passe sa tête éveillée par-dessus l'épaule maternelle. A côté du groupe, sur un perchoir, près du soubassement d'une colonne, un magnifique ara des îles étale son éclatant plumage. Une draperie d'un rouge éteint sert de fond au tableau et laisse apercevoir, en se relevant, un coin de paysage et un pan de ciel bleu.

Tout est charmant dans ce tableau, comme agencement et comme exécution. Tout au plus pourrait-on lui reprocher de manquer un peu d'atmosphère, de situer les personnages dans un cadre dépourvu de profondeur, sur un plan trop uniforme. Mais, ces légères réserves faites, il convient d'admirer la gracieuse disposition du groupe, le charme délicat de tous ces visages — celui de la mère aussi bien que celui des enfants — la souplesse du dessin, la précieuse harmonie des tons.

Reynolds restera, dans l'histoire de l'art anglais, comme le peintre

de la grâce aristocratique, dans ce qu'elle a de plus délicat et de plus raffiné. Il fut moins bien doué que certains de ses rivaux; Gainsborough, notamment, avait plus de spontanéité, de sensibilité et, disons le mot, de génie. Mais tout ce qu'on peut acquérir par une volonté de fer et un travail opiniâtre, Reynolds se l'assimila et en tira des effets merveilleux.

« Reynolds, écrit Armand Dayot, puisait son génie dans une sorte d'enthousiasme réfléchi, après avoir tout d'abord nourri son esprit des sages et graves conseils de Richardson et rempli ses yeux de la plus pure lumière des écoles de Rome, de Parme et de Venise. Phénomène très curieux dans l'histoire de l'art, l'œuvre de Michel-Ange pesa de son poids formidable sur la volonté du maître anglais, et le peintre gracieux de la femme et de l'enfant, le peintre exquis, un peu superficiel, de la grâce blanche et rose des ladies aux robes légères et des babys aux yeux couleur de ciel et aux cheveux d'or fin, se prosternait avec une ferveur passionnée devant les terribles peintures de la chapelle Sixtine et devant les tombeaux de la chapelle des Médicis...

« Malgré son admiration profonde pour Michel-Ange, Reynolds fut avant tout un élève des Vénitiens. Le Titien, Véronèse et le Tintoret furent ses maîtres véritables. Dans ses recherches infinies pour pénétrer le secret de ces grands artistes, dont il aimait instinctivement l'art fastueux, le coloris éclatant, dans ses élans de passion pour saisir le secret de leur génie, on le vit sacrifier des toiles dues à leurs divins pinceaux, afin d'en décomposer les couleurs, d'en découvrir les pratiques mystérieuses.

« N'hésitons pas à nous ranger parmi ceux qui déplorent cet excès de conscience et de curiosité artistiques.

« En résumé Reynolds est parvenu, a force d'habileté, à dissimuler et à fondre dans une unité, qui cependant lui est bien propre, les divers emprunts de sa palette, et si, en sacrifiant des tableaux du Titien et du Tintoret, pour découvrir par le frottement les diverses couches

de couleurs que ces maîtres avaient employées, il eut la curiosité un peu excessive du passé, on est obligé de reconnaître qu'il sut, avec une science et un art incomparables, surtout dans les portraits de la femme et de l'enfant (genre où il est supérieur), donner à ses personnages, par l'esprit naturel des attitudes, par des arrangements de fond appropriés au sujet, par des effets de lumière très imprévus, un caractère tout particulier que souligne encore l'emploi de rouges et de bruns qui appartiennent à sa palette. »

C'est par des œuvres de grâce exquise, comme ce portrait de *Lady Cockburn* que le nom de Reynolds rayonne si doucement au ciel de l'art. Il manque certainement d'observation, de pénétration psychologique. De ses modèles il ne peint que le visage, sans chercher l'âme. Mais n'est-ce pas déjà une belle gloire que d'avoir exprimé avec tant de délicatesse toutes les distinctions et toutes les élégances de la femme et toutes les grâces de l'enfant ?

Le portrait de *Lady Cockburn et ses enfants* avait été légué en 1892, à la " National Gallery " par lady Hamilton. Mais comme plusieurs héritiers de sir James Cockburn firent valoir leurs droits sur cette peinture, elle fut restituée en 1900 à ses légitimes propriétaires qui la mirent en vente. M. Alfred Beit l'acheta pour 500.000 francs et, quatre ans après, en fit don à la " National Gallery ", où elle figure aujourd'hui dans la salle XVIII réservée à la peinture anglaise.

Hauteur 1.37. — Largeur : 1.10. — *Figures grandeur nature.*

LE TITIEN

BACCHUS ET ARIANE

SALLE VII. — ÉCOLE VÉNITIENNE

Bacchus et Ariane

GUSTAVE GEFFROY, dans ses *Musées d'Europe*, décrit ainsi cette magnifique peinture :

« Bacchus roi, vainqueur de l'Inde et de ses monstres, traîné par des tigres sur le char de triomphe, suivi de Ménades et d'Ægipans qui brandissent les membres déchirés des animaux consacrés dans le mystère de la passion dyonisienne, parmi le tumulte des tambourins et des tympanons, Bacchus revient des contrées barbares vers une Grèce lucide et limpide, peuplée de villes et de paysages. Ariane, effarée, court vers le rivage, près de la mer où disparut Thésée, et sa main retient le désordre de ses vêtements, en un geste charmant qu'indiqua, que dessina Catulle dans la fermeté plastique de ses vers Les arbres frémissent. Une constellation bienveillante luit au ciel. Le dieu, transporté, saute à bas du char, et l'image légère de la délaissée, à demi drapée dans l'ampleur de ses voiles, qui laissent voir la richesse blonde de sa chair vénitienne, fuit devant l'élan du triomphateur qui semble s'envoler, soutenu par son manteau. Un délicieux petit faune aux yeux brillants traîne la tête d'une victime, un chien aboie, les cymbales et les tambourins retentissent. »

Ce splendide chef-d'œuvre fut exécuté par Titien vers 1523 pour le duc Frédéric de Gonzague. C'est peut-être le plus beau morceau de peinture italienne que possède la "National Gallery". Jamais Titien n'a poussé plus loin la perfection de la forme et la magie de la couleur. Les personnages y sont d'une beauté qui rappelle les œuvres

les plus accomplies de la statuaire grecque. Quant au paysage, il s'accorde parfaitement au caractère fantastique de l'œuvre. Rembrandt, qui s'y connaissait en coloris, voyant ce tableau, se plaignait de ne pas trouver de termes assez forts pour le vanter. Il s'extasiait surtout sur « l'impossible magnificence de ce bleu » qui s'épand sur le ciel et sur les flots de la mer.

Il est évident que Turner, qui a traité aussi *Bacchus et Ariane*, s'est inspiré, pour les deux principales figures, du tableau du Titien.

Quand on a contemplé cette harmonieuse composition, quand on l'a bien comprise, on est en mesure d'apprécier l'influence que l'école vénitienne a exercée sur la peinture de tous les temps et de tous les pays.

De cette école, Titien possède toutes les qualités, portées à leur suprême degré de perfection. Son coloris est le plus beau que jamais palette humaine ait posé sur une toile ; son dessin n'est pas moins sûr que sa couleur ; il a de la vigueur, de la souplesse, de l'élégance, du modelé ; il est le maître que l'on consulte toujours utilement, avec la certitude de n'être jamais trompé.

Le Titien a été l'un des plus prodigieux artistes que le monde ait connus. Sa vie s'est prolongée durant un siècle, sans que sa main, même aux heures extrêmes de la vieillesse, ait eu la moindre défaillance. C'est un astre qui n'a pas connu de déclin. Lorsque la peste l'emporta, en 1575, il avait conservé intacte la plénitude de son génie. Les plus belles de ses peintures furent faites par lui alors qu'il avait dépassé les années que le Psalmiste concède à l'homme.

Il traita tous les sujets, tableaux d'autel, portraits, tableaux historiques, mythologiques, allégoriques, et il serait malaisé de décider une préférence pour l'une ou l'autre de ses œuvres. Il n'a pas consacré de toile spécialement au paysage, mais le sentiment de la nature alla toujours en augmentant chez lui ; et depuis le moment où il acheva la dernière peinture de son maître Bellini jusqu'au jour où la peste vint

le saisir à son travail, devant son chevalet, il ne cessa d'exprimer, comme dans *Bacchus et Ariane*, le charme de la campagne tel qu'il le ressentait.

Comme peintre allégorique et mythologique, il restera fameux, parce qu'il est celui dont l'œuvre s'adresse le plus à la sensualité humaine. Sans scrupule, avec une audace extraordinaire, il a donné au monde des peintures païennes, exécutées par lui avec la joie d'un écolier qui a trouvé la porte d'un verger ouverte. Il s'y échappe libre et enthousiaste; bien qu'atténuée par les années, cette fougue subsiste jusqu'à la fin de sa carrière, où son œuvre exulte encore de la joie de vivre et reste l'expression la plus intense du mouvement de la Renaissance. avec la glorification de l'amour et du corps humain.

Superieur dans tous les genres, génie puissant et createur, Titien fait partie de cette élite glorieuse qui honore l'art et l'humanité.

Bacchus et Ariane fut acheté pour la " National Gallery " en 1826, en même temps que le *Quo vadis* d'Annibal Carrache et la *Bacchanale* de Poussin, pour une somme globale de 225.000 francs. De la sorte cela mettait à un prix très modeste le merveilleux chef-d'œuvre du Titien, qui figure aujourd'hui dans la salle VII, réservée à l'école vénitienne.

Hauteur : 1.75. — Largeur : 1.90. — *Figures grandeur nature.*

JAN VERMEER

LA FEMME A L'ÉPINETTE

SALLE XI. — ÉCOLE HOLLANDAISE

La Femme à l'épinette

IL a fallu trois siècles pour rendre à Jan Vermeer de Delft la justice qui lui est due et jusqu'au nom qui fut le sien. Bien que fort estimé de son vivant, son œuvre suivit dans la disgrâce celui de tous les peintres hollandais et flamands du XVIIe siècle. Cette époque, subissant l'ascendant de Versailles, n'avait plus d'yeux pour la peinture familière, minutieuse, un peu mesquine des « petits maîtres » ; la mode était aux grandes compositions, pompeuses et nobles, célébrant des actions héroïques ou de fabuleux exploits. L'évolution qui s'opéra, dans le siècle suivant, ne fut pas plus favorable aux Hollandais : on changea la formule, mais les peintres qui donnèrent le ton s'appelaient Boucher, Fragonard, Watteau, et la société du moment était la plus élégante et la plus raffinée que le monde eût jamais connue. C'était le siècle des madrigaux et des boudoirs, des conversations galantes, des robes à paniers des perruques poudrées, des pastorales fleuries et enrubannées. Quelle figure auraient pu faire les tableaux de Téniers ou de Van Ostade dans les coquettes demeures dorées et festonnées du règne Louis XV ? De quel œil horrifié les délicates marquises de l'époque auraient-elles vu les fantaisies de Van Steen ou les intérieurs Terburg sur les panneaux laqués de leur salon ?

Loin de servir les « petits maîtres », la venue de David ne fit que les enfoncer davantage dans la réprobation et le mépris. Le grand pontife du classicisme n'admettait même pas qu'on pût

compter au rang des peintres, des hommes ayant ravalé leur pinceau à d'aussi misérables objets.

Il ne fallut rien moins que la poussée naturaliste de 1850 pour rendre à ces parias de la peinture la part de gloire qu'ils méritaient. L'art de Courbet, une fois accepté, permit de comprendre le charme de ces tableaux familiers, sans prétentions, mais si parfaits qu'on y découvre toutes les qualités de la grande peinture. Et bientôt surgirent à nouveau, des limbes profondes de l'oubli, tous ces noms aujourd'hui glorieux, les Téniers, les Van Ostade, les Braüwer, les Nicolas Maës, les Terburg, les Peter de Hooch, les Vermeer.

De tous ces peintres, Vermeer est celui à qui le désastre fut le plus fatal, il y perdit jusqu'à son nom. Dans ces derniers temps encore, une similitude de nom le fit confondre avec les Van der Meer de Haarlem. Et même, aujourd'hui, bien des œuvres qui lui appartiennent sont arbitrairement attribuées à d'autres Hollandais de la même époque. Seules, les toiles qui portent sa signature sont admises comme siennes, et cela explique la rareté des œuvres de Vermeer, qui fut cependant un artiste remarquablement fécond.

Jan Vermeer naquit à Delft où il fut baptisé le 31 octobre 1632. Les détails sur sa vie sont assez rares. Certains commentateurs croient qu'il étudia la peinture avec Fabritius, d'autres nomment Rembrandt comme son maître. Mais rien dans sa manière n'indique qu'il ait fréquenté l'atelier du grand peintre d'Amsterdam. Quant à Fabritius, il était du même âge que Vermeer et il y a peu d'apparence qu'il ait été son maître puisqu'ils brillèrent en même temps à Delft. Il est plus logique de supposer, avec M. Havard, qu'il fut l'élève de Bramer, peintre de Delft, ami et allié de la famille Vermeer.

Quoi qu'il en soit, Vermeer, tout jeune, jouit d'une grande réputation dans sa ville natale. A l'exemple de bien des artistes de son temps, comme Braüwer, comme Franz Hals, comme Rem-

brandt lui-même, il mena une existence assez décousue. Malgré de nombreuses commandes, il ne réussit pas à sortir de la médiocrité et très souvent il eut maille à partir avec les créanciers et les hommes de loi. Quand il mourut, en 1675, à l'âge de quarante-trois ans, il ne laissait que des dettes à sa femme et à ses huit enfants.

Très habile en son art, Vermeer, peignit des portraits, des sujets de genre, des paysages, des vues de villes. Toutes ses œuvres connues se distinguent par des qualités de premier ordre : un dessin ferme, vigoureux, une couleur solide, posée par larges traits qui rappellent la manière des peintres romantiques ; il avait le sens de la composition et il savait exprimer avec finesse et légèreté le caractère d'une figure et le charme d'un intérieur.

Voyez dans quelle jolie lumière baigne cette *Femme à l'épinette*, reproduite ici. Par la grande fenêtre aux vitraux cernés de plomb, le jour arrive dans la chambre qu'il emplit d'une gaîté rayonnante. Pas un coin d'ombre dans cette chambre, pas un détail d'ameublement n'échappe à l'œil amusé et ravi. La femme elle-même, bien qu'elle tourne le dos à la fenêtre, est comme baignée de clarté. Elle est charmante, cette jeune femme blonde, avec ses frisures voletant sur le front, avec son jovial et plein visage de Hollandaise heureuse et bien portante. A la façon dont elle tourne la tête, on devine qu'il s'agit d'un portrait ; l'épinette sur laquelle elle appuie les mains, n'est là, évidemment, que pour lui donner une contenance. La *Femme à l'épinette* est, avec la *Dentellière* du Louvre, l'une des meilleures œuvres connues de Jan Vermeer ; elle figure dans la salle XI, réservée à la peinture hollandaise.

Hauteur : 0.50. — Largeur : 0.45. — *Figure : 0.34.*

CLAUDE LORRAIN

PORT DE MER AVEC PERSONNAGES

SALLE XVI. — ÉCOLE FRANÇAISE

Port de mer avec personnages

MÊME s'il n'avait pas été le plus merveilleux manieur de lumière de la peinture, Claude Lorrain se fût acquis une gloire immortelle comme peintre architectural. Il n'a pas son égal pour dresser de nobles monuments, ornés de colonnes élégantes, de statues décoratives, d'escaliers à double révolution développant leurs gradins de marbre entre des balustres de porphyre. Nul, comme lui, ne sait prolonger à l'infini une enfilade de palais dont il encadre la blancheur dans les vertes frondaisons des grands arbres.

Cette science difficile de la perspective linéaire, qui faisait le désespoir de Véronèse, Claude Lorrain l'acquit, bribe par bribe, dans l'atelier d'un vieux peintre romain, où il remplissait le double rôle d'apprenti et de domestique. Venu à Rome avec une troupe de cuisiniers lorrains, la fortune lui avait été hostile dès les premiers jours et, pour vivre, il avait dû renoncer à la pâtisserie pour entrer en condition.

Le hasard, qui fait parfois des miracles, lui donna pour maître un peintre médiocre, bourru, paresseux, mais tout de même un peintre. Et le jeune pâtissier ignorant qui, durant toute sa vie, fut presque incapable de signer son nom, sent s'éveiller en lui, au contact de la peinture, une obscure vocation. Dès lors, pendant les absences du peintre, il s'empare de ses crayons, et, seul, durant de longues heures, il s'exerce à dessiner, entassant ébauche sur ébauche,

puis se risquant à poser la couleur sur ces essais. Un jour son maître le surprend en plein travail et demeure interloqué. Bon homme au fond, il l'encourage au lieu de se fâcher. Et bientôt, le jeune Claude Lorrain pourra voler de ses propres ailes.

Cependant, une chose lui manque et lui manquera toujours : la science technique, le métier. Par le fait de cet enseignement rudimentaire, l'éducation, les notions premières lui font défaut, comme lui font défaut les éléments de la grammaire. Mais, par un prodige unique, son instinctive intuition de la nature, sa merveilleuse acuité de vision, son imagination supérieure suppléeront à tout. Il est un ignorant sublime.

Impressionné comme tous les paysans par les majestueux palais des grandes villes, Claude Lorrain croit devoir introduire dans ses tableaux les somptueuses demeures Renaissance qui l'ont ébloui dès son arrivée à Rome. On les y retrouve toujours et peut-être, dans l'esprit du peintre, sont-elles l'objet véritable de la toile, mais en réalité, dans l'œuvre de Lorrain, tout ce qui n'est pas lumière est accessoire. C'est le soleil, à son lever ou à son déclin, qui est le véritable et le seul protagoniste de ses tableaux ; son éclat y domine tout, les flots, les verdures et la terre ; il flamboie triomphalement sur les voiles des navires et sur les marbres des palais ; sans lui toutes ces mâtures effilées et ces colonnes polies se dresseraient inertes sur un horizon sans splendeur.

Que serait, en effet, le port que nous donnons ici, sans le rayonnement prestigieux de l'astre ? Certes, l'ordonnance de la composition est habile. Le monument qui se dresse à droite, avec sa terrasse surplombant la mer et son architecture gracieuse est du plus bel effet. Comme tout véritable artiste, Claude Lorrain possède l'art de varier l'intérêt ; il sait, quand il le faut, rompre la monotonie d'une perspective en y interposant un massif de feuillages ou en projetant en avant une tour pittoresque ; il sait l'importance des premiers plans

qu'il décore toujours d'un vigoureux monument destiné à servir de contrepoids à tout le reste. Dans le port, les vaisseaux et les barques sont distribués avec une entente parfaite de la composition. Mais tout cela ne dépasserait pas l'art précis et documentaire d'un Canaletto si, sur toute cette nature et sur ces choses inertes, ne s'épandait la pourpre caresse du soleil. Là est le tableau tout entier. Cette lumière chaude, dorée, de l'astre qui lentement s'enfonce dans la mer, lumière vibrante qui emplit tout l'espace et dont l'œil chercherait vainement le sillon sur la toile, c'est un miracle de poésie et d'art que Lorrain a été le seul à pouvoir réaliser.

Quels sont les personnages qui peuplent ce *Port de mer* ? Il serait malaisé de le dire et Lorrain lui-même eût été embarrassé pour l'expliquer. Ces élégants conversant à la terrasse, ces badauds assistant au déchargement des barques ne sont là que pour animer le paysage. Ce n'était même pas Lorrain qui les peignait, car il ne savait pas dessiner les figures. Il en laissait le soin à des collaborateurs, comme Bril, mais n'y attachait pas plus d'importance que nous n'y en attachons nous-mêmes. Si l'on en croit le titre, il ne s'agirait de rien moins que de l'*Embarquement de la reine de Saba* allant visiter Salomon. Mais qu'importe ? Le vrai roi n'est-il pas le soleil et lui seul ?

Ce magnifique tableau porte cette inscription : *Claude Gil. JV., faict pour Son Altesse le Duc de Bouillon, à Roma*, 1648. Acquis par M. Augustein, celui-ci le légua, avec sa collection, à la " National Gallery " où il figure dans la salle XVI, réservée à la peinture française.

Hauteur : 1.45. — Largeur : 2 m. — *Figures : 0.25.*

GHIRLANDAJO

PORTRAIT DE JEUNE FILLE

SALLE III. — ÉCOLE TOSCANE

Portrait de jeune fille

C'EST une bien délicate et bien vivante figure que celle de cette jeune Florentine. Tournée de trois quarts vers la droite, elle semble fixer l'étonnement de ses yeux bleus sur le mystère de la vie qui s'ouvre devant elle; il y a, dans ces yeux, bien des choses, de la candeur, de la sérénité, de la douceur. Tout le visage est éclairé de cette lueur limpide; des yeux, le sourire descend jusqu'aux lèvres, sourire presque insaisissable, qui se fixe à peine, mais qui voltige sur le front, sur les joues qu'il anime, sur le nez dont il fait palpiter les fines ailes, sourire ému peut-être, car il semble imprimer à ce masque virginal une sorte de frémissement et de langueur. Cette admirable tête de patricienne est couronnée de la parure blonde des cheveux, lissés en bandeau sur le front, nattés sur la nuque et s'épandant en flots onduleux de chaque côté des tempes.

Le cou nu et la gorge délicate s'enferment dans un corsage de velours nacarat qui fait valoir le grain de cette chair de blonde sur laquelle quatre siècles écoulés ont déposé une précieuse patine d'ambre et d'or.

Devant cette peinture si légèrement brossée que le travail du pinceau y demeure insaisissable, on ne peut se lasser d'admirer l'art de ces maîtres du XVe siècle qui restent des modèles merveilleux. Quelques frottis à peine appuyés, une touche imperceptible et la chair s'anime, la vie monte du fond de l'être dans le miroir des yeux, les joues se colorent, toutes les impressions de l'âme se révèlent et la vie intime du personnage nous livre ses secrets.

De cet art évocateur, Ghirlandajo fut un des plus remarquables virtuoses parmi les peintres de son époque. Et cependant, ces peintres s'appelaient Léonard de Vinci et Michel-Ange.

Né à Florence en 1449, Domenico Ghirlandajo était le plus jeune des trois fils de Tomaso Bigordi, ciseleur florentin très estimé. Son surnom de Ghirlandajo lui fut donné parce que, tout enfant, il fut employé à confectionner les guirlandes tressées dont les belles patriciennes de sa ville natale aimaient à se parer. Mais son goût pour la peinture décida sa famille à le faire entrer dans l'atelier d'Alessio Baldovinetto. Il ne tarda pas à distancer son maître et à se tailler une place de choix dans une ville qui s'honorait déjà de posséder les premiers artistes de l'Italie.

Laurent de Médicis, à qui l'histoire à décerné le surnom de Magnifique, régnait alors sur Florence, qu'il gouvernait avec une main de fer. Mais il avait le goût des arts et des belles-lettres et il mettait sa gloire à s'entourer, dans son palais, de tout ce que la péninsule renfermait en hommes illustres. Sa cour était la plus brillante de cette époque et pouvait rivaliser avec la cour pontificale. Les poètes y disaient leurs vers devant un auditoire cultivé et connaisseur; les peintres, familiers du palais, y étaient toujours assurés d'un accueil agréable et d'une efficace protection. Laurent ne se contentait pas d'honorer les peintres, il les comblait de largesses et leur confiait la décoration des palais et des églises de la ville.

Ghirlandajo était des mieux en cour. Laurent l'affectionnait particulièrement. Il avait en outre trouvé un protecteur puissant et tout dévoué dans la personne de Francesco Sassetti, banquier florentin devenu l'homme d'affaires des Médicis, qui exerçait à la cour de Laurent les fonctions de fondé de pouvoirs, sinon de ministre du fastueux tyran de Florence.

C'est grâce à lui que Ghirlandajo peignit les fameuses fresques représentant six scènes de la vie de saint François, patron de Sassetti.

Cette commande lui en amena d'autres, et bientôt il fut considéré comme le premier peintre de fresques de son temps. Son chef-d'œuvre en ce genre est la série qu'il exécuta, avec son frère David, dans l'église Santa Maria Novella, pour Giovanni Tornabuoni, un autre de ses protecteurs ; ces scènes représentent des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de la Vierge.

Ces œuvres de Ghirlandajo témoignent d'une science de la composition très remarquable pour l'époque ; il excellait à distribuer les personnages et les scènes de ses tableaux, sur les vastes murailles des églises, en groupes harmonieux et pittoresques. Mais, venu au monde en un siècle et dans une ville fortement marqués de paganisme, il manque d'émotion religieuse et de sentiment poétique. Il est charmant, ingénieux, habile, coloriste délicat et précieux, il n'est pas véritablement chrétien.

Mais il devient un artiste incomparable dès qu'il aborde le portrait et surtout le portrait de femme. Nul n'a exprimé avec plus de grâce voluptueuse le charme des fines et altières patriciennes de la riche cité toscane. La jeune fille que nous donnons ici est certainement l'une des plus belles qu'il ait peintes.

Quelques critiques pensent que cette peinture n'est pas due, au moins en sa totalité, au pinceau de Ghirlandajo, et l'attribuent à son beau-frère, Mainardi ; mais cette opinion ne s'appuie sur aucun document sérieux.

Le *Portrait de jeune fille* figure à la "National Gallery" dans la salle III réservée à l'école toscane.

Hauteur : 0.43 — Largeur : 0,33. — *Figure grandeur demi-nature.*

NICOLAS MAËS

LA SERVANTE PARESSEUSE

SALLE X. — ECOLE HOLLANDAISE

La servante paresseuse

UNE maison bourgeoise de Hollande. Par la porte entr'ouverte de la cuisine, on aperçoit une confortable salle à manger où un homme et deux femmes sont en train de déjeuner. La chaise restée vide est celle de la maîtresse de maison qui, n'entendant pas dans la cuisine le bruit accoutumé des vaisselles remuées, s'est dérangée, ménagère attentive, pour connaître les raisons de ce silence. Et que voit-elle? Accroupie sur une chaise, la tête dans sa main, la cuisinière s'est endormie sur son ouvrage, devant les plats et les casseroles étalés en désordre. Pendant qu'elle dort ainsi, le chat de la maison, grimpé sur le buffet, profite de son inattention et mord à belles dents dans un gigot. La maîtresse de maison est une brave femme, selon toute apparence. Au lieu de se fâcher et d'éveiller rudement la dormeuse, elle épanouit sa bonne figure en un large sourire et montrant la servante, elle semble prendre le spectateur à témoin de la difficulté que l'on a à se faire servir. Le grave problème des domestiques, on le voit, ne date pas d'aujourd'hui, il se posait déjà au XVIIe siècle, mais avec moins d'acuité peut-être. Il y avait alors, entre maîtres et serviteurs, des liens de cordialité qui n'existent pas de nos jours et il entrait dans leurs rapports journaliers, plus de déférence d'un côté, et de l'autre plus d'indulgence.

Nicolas Maës était passé maître dans la peinture de ces épisodes familiers de la vie domestique. Avec lui nous pénétrons dans les intérieurs hollandais et nous en surprenons l'existence intime, faite de

menus détails, notés d'un pinceau alerte et humoristique. Il ne se complaît pas, comme Jan Steen ou Brauwer, au spectacle des buveurs aux trognes enluminées, il ne va pas chercher ses modèles dans les bouges enfumés du port d'Amsterdam ni dans les carrefours populaires où se déchaînent les rondes bruyantes des maritornes et des paysans. Son pinceau n'aime pas à s'encanailler. Les scènes de la vie bourgeoise conviennent mieux à sa nature paisible, à son talent pondéré ; il aime peindre les causeries sous la lampe familiale, les parties de cartes près de la haute cheminée où flambe un joli feu de bois. S'il lui arrive de descendre dans la rue, les scènes qu'il représente sont pittoresques, animées, amusantes, mais jamais débraillées. Ses personnages ne sont pas des muscadins, mais ils ont de la tenue, ils sont décents.

Nicolas Maës jouit d'ailleurs, dans sa ville, de l'estime générale ; à la différence de la plupart de ses confrères, il mène une vie rangée, laborieuse, exempte de vices et de dettes. Les notables le chargent de portraiturer leurs filles et les magistrats de la cité ne dédaignent pas de poser devant lui.

Cette estime, il la mérite comme homme et comme peintre. Il possède un talent de premier ordre et peut marcher de pair avec les plus célèbres de son temps. Au surplus, il a de qui tenir : il est élève de Rembrandt et le maître, si difficile, apprécie de façon toute particulière le mérite de son élève. A cette rude et géniale école, Maës a appris jusque dans ses moindres détails l'art du dessin, qu'il aura toujours ferme et irréprochable ; la science du coloris qu'il emploiera dans des tonalités moins violentes et plus gaies que celles de son maître, enfin le secret du clair-obscur que possédèrent plus ou moins tous ceux qui eurent l'honneur de travailler sous la puissante direction de Rembrandt.

Plus que tout autre, Nicolas Maës profita de ces leçons ; il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur *la Servante paresseuse*, reproduite ici.

La qualité maîtresse de Nicolas Maës est le naturel. C'est un maître charmant que ce peintre et quoique son talent se soit exercé dans un cercle un peu limité de sujets, on ne saurait trop admirer la variété d'invention qu'il y a montrée, la fine observation de nature, l'harmonie de couleur et la finesse de touche qui le caractérisent. N'est-elle pas d'une vérité criante, cette servante endormie, la tête dans ses mains? Et n'est-elle pas aussi bien naturellement campée, la joviale maîtresse qui vient surprendre sa domestique en flagrant délit de paresse?

Quant à la couleur, elle est parfaite. Elle est claire, fraîche, d'une qualité qui lui a permis de résister à l'action du temps. Les ombres et les lumières sont distribuées avec une science, une virtuosité qui trahissent l'élève de Rembrandt. La salle à manger est noyée dans une demi-obscurité qui reste quand même lumineuse et ne laisse échapper aucun détail de l'ameublement et des personnages. Dans la cuisine même, le jour tombe d'une fenêtre qu'on ne voit pas et se distribue habilement sur les personnages principaux de la scène, les deux femmes. Le reste, qui n'est qu'accessoire, se révèle faiblement dans l'ombre, en demi-teintes atténuées et discrètes. Mais cette ombre n'est jamais opaque, la lumière y court et, en regardant bien, on y discerne les objets.

Certaines œuvres, attribuées à Nicolas Maës, ne présentent pas les mêmes qualités; elles sont même si manifestement inférieures qu'on se refuse aujourd'hui à y reconnaître sa main. Il est inadmissible, en effet, que le même artiste ait pu produire des chefs-d'œuvre et des compositions aussi médiocres.

La Servante paresseuse porte, à côté de la signature, la date de 1655. Elle a été léguée à la "National Gallery", en 1846, par M. Richard Simmons. Elle figure dans la salle X, réservée à la peinture hollandaise.

Hauteur : 0.69. — **Largeur :** 0.54. — *Figures : 0. 41*

ROMNEY

Mrs. MARK CURRIE

SALLE XVIII. — VIEILLE ÉCOLE ANGLAISE

Mrs. Mark Currie

S'IL avait fondé sa réputation sur les sujets historiques ou mythologiques auxquels il se complut un moment, Romney n'aurait acquis qu'un renom médiocre et son œuvre ne lui aurait pas survécu. Fort heureusement pour sa gloire, il a laissé une magnifique suite de portraits qui le classent, à la suite de Reynolds et de Gainsborough, parmi les représentants les plus illustres de la peinture anglaise au XVIIIe siècle.

Peu connu sur le continent jusqu'à ces derniers temps, Romney jouit dans son pays d'une vogue considérable, presque aussi éclatante que celle de ses deux grands rivaux. Il y avait à Londres, dans le monde des arts et de la Cour, deux partis opposés, l'un tenant pour Romney, l'autre pour Reynolds. Lord Thurlow, attorney général, devenu plus tard lord Chancelier, constate cette rivalité de gloire. « Reynolds et Romney, écrit-il, se disputent les suffrages de la ville et je suis du parti de Romney. »

Dans ce parti se rangeaient aussi la plupart des femmes de la société anglaise dont Romney était devenu le portraitiste préféré. Il y avait une raison à cet engouement. Le pinceau délicat et flatteur de Romney savait trouver sur la palette les couleurs tendres qu'il fallait pour embellir et poétiser ses modèles. Toutes les femmes de Romney ont du charme, de la grâce, de la distinction, et celles qui posaient devant lui lui savaient gré de constater dans leur portrait des avantages que parfois elles ne découvraient pas dans leur miroir.

Reynolds ne pouvait s'empêcher de jalouser son rival ; il l'appelait, avec un peu de dédain, « l'homme de Cavendish Square ». C'est à Cavendish Square, que Romney possédait son atelier, en effet, où se pressait l'élite de l'aristocratie anglaise.

La postérité, qui voit plus juste parce qu'elle voit de plus haut et de plus loin, a départagé les deux rivaux. Elle assigne à Romney, malgré son incontestable talent, une place de second rang, après Reynolds et Gainsborough. Il est le premier parmi les peintres de deuxième ordre. Même dans ses œuvres les meilleures, l'art demeure un peu superficiel ; l'âme apparaît rarement sur ses plus charmants visages ; il s'inquiète peu de psychologie, de caractère. Le seul effort que l'on discerne dans cette peinture facile et brillante, c'est l'effort vers le « joli », qui fit beaucoup plus pour sa popularité que pour sa gloire véritable. Sa couleur est pure et limpide, sa manière simple et distinguée, son dessin gracieux et plaisant, mais son œuvre témoigne d'une absence de profondeur qui devient encore plus manifeste quand on l'examine d'ensemble. Ses toiles apparaissent alors avoir été coulées dans le même moule, exécutées d'après une formule invariable. Si Reynolds et Gainsborough firent de fâcheuses concessions aux conventions superficielles de leur époque, Romney en fut l'esclave absolu.

Il n'en a pas moins produit des œuvres qui, par la maîtrise de l'exécution, le brillant du coloris, l'élégante perfection du dessin, peuvent se comparer aux plus belles de Reynolds. Certains de ses portraits furent célèbres et le sont encore. De ce nombre est la gracieuse effigie de Mrs. Mark Currie, reproduite ici.

La jeune femme est représentée assise dans un parc, devant un fond de verdure qui met en pleine valeur sa fine beauté blonde. Ses cheveux abondants et bouclés encadrent le plus délicieux visage qu'on puisse voir. Elle incline légèrement la tête vers la droite, dans une attitude de rêverie ; son coude gauche s'appuie à une balustrade de

pierre. Elle est vêtue d'une robe de mousseline blanche, serrée à la taille par une ceinture d'un rouge éteint; des rubans de même couleur sont noués aux bras et à l'échancrure du corsage. Le cou et les bras sont d'une admirable pureté de lignes. A travers les balustres de la terrasse, le regard s'étend sur un paysage de verdure et d'eau et sur un beau ciel bleu.

Charme, finesse, distinction, toutes les qualités de Romney se retrouvent dans ce charmant portrait. Il n'en a jamais peint de supérieur à celui-là, exception faite toutefois pour la *Fille du pasteur*, que nous retrouverons d'ailleurs dans cette galerie.

Mrs. Mark Currie s'appelait Élizabeth Cloze, de son nom de jeune fille. Elle épousa, en 1789, M. Mark Currie, riche banquier qui résidait à Upper Gatton, dans le Surrey.

« En réalité, écrit M. Armand Dayot, c'est à la peinture du portrait que Romney doit le plus pur de sa gloire. Il n'a ni la science profonde, ni la somptuosité de touche de Reynolds; la distinction acquise de son art ne s'élève pas à l'aristocratique instinctivité des Gainsborough; et si la sécheresse de son dessin, parfois un peu hésitant, impressionne péniblement le regard, l'œil se réjouit au spectacle des colorations délicates et chaudes qui, comme un doux reflet corrégien, baignent ses gracieuses figures de femmes. »

Mrs. Mark Currie fut acheté en 1898 au Révérend Sir Frédérick T. Currie pour 87.500 francs. C'est le prix le plus élevé qu'ait payé la " National Gallery " pour une peinture anglaise. Elle figure dans la salle XVIII, réservée à l'ancienne école anglaise.

Hauteur : 1.51. — Largeur : 1.20. — *Figure grandeur nature.*

PIERO DELLA FRANCESCA

NATIVITÉ

SALLE VI. — ÉCOLE OMBRIENNE

Nativité

QUELLE ravissante chose que cette *Nativité* si l'on se reporte à l'époque où vécut son auteur ! Quel charme dans le détail et quel délicat parfum de piété véritable dans cette composition naïve ! Conçu dans une forme inattendue et pittoresque, l'événement fameux de la naissance du Christ nous captive et nous enchante par sa variété, son imprévu et aussi sa beauté réelle. Rien ne rappelle la scène admise et consacrée par les Livres Saints. L'étable creusée dans le roc s'est transformée en une sorte de hangar, fait de quelques planches disposées en auvent. Contrairement aussi à toutes les traditions, ce n'est pas dans la nuit glacée de décembre que se déroule le grand prodige, mais sous le clair soleil de l'Italie, dans un paysage toscan où se profilent les tours de la ville d'Arezzo.

Mais si le décor est moderne, le sujet est bien conforme à la vérité historique. Le lieu où le peintre l'a placé est une lande aride et désolée et tout, dans les personnages et les choses, trahit la pauvreté dans laquelle voulut naître l'Homme-Dieu. Le voici, Celui qui commande dans les Cieux et sur la terre, couché tout nu sur un pan du manteau de la Vierge, à même le sol raboteux et dur. Devant lui, agenouillée dans une pose de prière et d'adoration, sa divine Mère joint les mains et contemple, avec un respect mêlé d'amour, le fruit béni de ses entrailles. Piero della Francesca, ignorant du costume comme tous les peintres de son époque, a revêtu la Vierge d'une robe bien ajustée,

comme en portaient alors les dames florentines. Un peu en arrière et à droite, saint Joseph se tient assis sur le bât de son âne. Comme étranger à la scène, il croise ses mains sur sa jambe repliée. Il porte une sorte de souquenille noire et un bonnet où pend un gland d'or. A côté de lui, debout, on aperçoit deux bergers. Au fond, sous l'auvent de l'étable, le bœuf allonge sa bonne tête aux yeux ronds tandis que l'âne, le museau levé, la bouche entr'ouverte découvrant les dents, a l'air de braire de contentement.

Mais le groupe principal du tableau, c'est le groupe des cinq anges qui, debout devant l'Enfant-Dieu, célèbrent sa gloire par leurs chants. Deux d'entre eux s'accompagnent avec des violes.

Ce groupe est une véritable merveille d'exécution. Les visages ont une beauté qui rappelle les plus parfaites créations de Raphaël, la ligne des corps est admirable et les robes sont drapées avec un art supérieur. En présence de ces anges, on ne peut s'empêcher de penser à ces figures célestes que le divin Angelico tressait comme une couronne de clartés autour du trône de la Vierge.

Au temps où vivait Piero della Francesca, les peintres s'attachaient surtout à exprimer le visage humain, et négligeaient assez volontiers l'exécution du corps que leur inexpérience de l'anatomie leur rendait plus difficile. Devançant son époque, Piero della Francesca fit montre, dans l'étude du corps, d'une science remarquable dont on ne trouve aucun autre exemple dans les œuvres de la même période. Il possédait à un égal degré le don de l'observation et il savait donner à ses personnages le caractère qui leur convenait.

On classe généralement Piero della Francesca, ou dei Franceschi comme on l'appelle aussi, parmi les premiers maîtres de l'école ombrienne. Mais né à Borgo San Sepolcro, en Toscane, vers 1415, il doit être rattaché à l'école florentine, qui fut l'inspiratrice de son art. Domenico Veneziano, dont il fut l'élève, l'initia à la technique de la peinture à l'huile et l'incita à la recherche du caractère tandis que

l'étude approfondie de Paolo Uccello attirait son attention vers les problèmes de la perspective. Son œuvre est considérable et nous le voyons durant sa vie parcourir toutes les villes de la péninsule pour y exécuter des commandes. Il reste malheureusement peu de chose de cet artiste, mais on peut admirer aujourd'hui encore, dans l'église Saint-François d'Arezzo, des fresques remarquables dues à son pinceau représentant les légendes de la Croix. Esprit scientifique et clair, Piero s'était passionné, dès son jeune âge, pour l'étude des sciences exactes et le fameux mathématicien Luca Pacioli, fut son élève et son ami. Très versé dans son art, il écrivit un traité de perspective, dédié au duc d'Urbin, qui était très estimé et qui pendant longtemps a fait autorité parmi les architectes et les peintres.

Piero della Francesca a manifestement ouvert la voie, par sa technique savante, aux grands peintres qui l'ont suivi et il exerça sur le développement artistique de son temps une influence qui n'est pas douteuse. Il fut le premier peintre qui comprit l'importance de la valeur des tons et qui donna de l'atmosphère à ses tableaux. On pourrait dire qu'il fut le précurseur des peintres de *plein air* dont le XIXe siècle a marqué l'éclosion.

Aussi comprend-on que le registre mortuaire de sa ville natale, en inscrivant son décès, ait qualifié de *peintre fameux* Maestro Piero Benedetto dei Franceschi, mort le 12 octobre 1492.

La " National Gallery " a l'heureuse fortune de posséder deux œuvres de cet éminent artiste, le *Baptême du Christ* et la *Nativité*, reproduite ici. Elles figurent l'une et l'autre dans la salle VI, réservée à l'école ombrienne.

Hauteur : 1.33. — Largeur : 1.21. — *Figures : 0.66.*

TERBURG

PORTRAIT D'HOMME

SALLE XI — ÉCOLES FLAMANDE ET HOLLANDAISE

Portrait d'homme

L'APPARITION de Terburg dans l'art hollandais marque une date intéressante. Avec lui cet art se modifie, s'oriente vers des routes inusitées et fait effort pour s'élever au-dessus de la formule en honneur jusque-là. Ce que furent les peintres qui le précédèrent et même ses contemporains, nous le savons déjà : de joyeux vivants, artistes remarquables, techniciens de premier ordre, esprits humoristiques ou truculents, mais bornant leur horizon, par le fait même de leurs qualités et de leurs défauts, à la taverne où tous les jours ils venaient s'asseoir. Mêlés à ce monde de buveurs et de paysans, ils ne conçoivent pas qu'on puisse chercher ailleurs les modèles et les sujets de peinture. Ceux qui ne peignent pas les ivrognes ne placent guère plus haut leur idéal : du cabaret ils passent à la cuisine, ou s'il leur arrive de monter jusqu'au salon, ce n'est jamais que dans le salon de petits bourgeois où leur tournure d'esprit railleuse leur fait encore découvrir des laideurs et des ridicules. Ne les chicanons pas sur ce goût, puisqu'il a produit ces œuvres charmantes de fantaisie et de couleur que les musées et les collections se disputent aujourd'hui. Ces piliers d'estaminet furent d'incomparables maîtres : à Jean Steen, à Franz Hals, à Brauwer, à Van Ostade, à Nicolas Maës on doit de connaître et d'aimer cette Hollande de jadis, joviale et débraillée, qui nous semble si pittoresque dans ses oripeaux brillants et dans ses frénésies de ripailles.

Terburg, lui, ne fréquente pas les auberges ; sa palette ne traîne

pas sur les tables, au milieu des chopes et des pipes. Il appartient à une famille où l'on a de la tenue et à un siècle qui tend déjà à l'élégance. Comme tous les autres pays d'Europe, la Hollande subit l'influence, occulte d'abord, victorieuse ensuite, de l'esprit et du goût français, entrés dans les Pays-Bas à la suite des armées du Grand Roi. La société hollandaise, insensiblement, s'affine et, comme il arrive toujours, elle trouve son peintre et son historiographe.

Ce peintre fut Terburg. Il a consacré son pinceau aux personnages de bonne compagnie; les intérieurs qu'il nous montre sont riches, confortables et élégants. Il fait aussi des portraits, mais seulement de gens bien nés, ayant de l'éducation et du linge.

Ce n'est évidemment pas un homme du commun, le personnage représenté ici, dans son pompeux costume noir. Il appartient à l'aristocratie, à en juger par la distinction de son visage et la finesse de sa main. Mais quel bizarre accoutrement ! Sur la perruque aux boucles ondulées est posé un chapeau à larges bords et terminé en pyramide, assez semblable à celui des médecins de Molière. Sous la collerette de dentelle s'agrafe un manteau de cour, qui cache à demi le justaucorps et les manches de linon. Le haut-de-chausses affecte la forme d'un tablier et les jambes sont ornées de bouffettes noires qui les couvrent entièrement et qui ne laissent apercevoir que le bout carré d'un soulier à la plus pure mode du temps.

Pour adoucir un peu la sévérité de ce portrait, traité dans la note sombre, Terburg l'a fort habilement encadré entre la double tache pourpre d'un tapis et d'une chaise, placés à côté du personnage.

Très Hollandais en dépit de ses tendances novatrices, Terburg a toutes les qualités des peintres de son pays, un souci minutieux du détail, la constante préoccupation de la vérité et une splendeur de coloris remarquable. A ces dons, il ajoute le mérite d'avoir élégantisé la manière hollandaise, sans lui rien enlever de sa saveur pittoresque.

Bien que vêtus élégamment, ses personnages fleurent bon le terroir néerlandais ; ils sont bien de Haarlem ou d'Amsterdam.

Terburg naquit à Zwolle en 1617. Il étudia tout d'abord la peinture avec son père, artiste d'un certain mérite qui avait voyagé en Italie ; il entra ensuite dans l'atelier de Peter Molyn le Vieux, avec lequel il travailla à Haarlem jusqu'en 1635. Dès son jeune âge, Terburg manifesta une véritable vocation pour l'art, ses premiers dessins témoignent d'un talent précoce et remarquable. Mais, désireux de se perfectionner, il voyage en Europe, visite l'Italie, l'Espagne, la France et l'Angleterre, où il fait un assez long séjour. Puis, après un passage assez court à Amsterdam, nous le retrouvons, de 1646 à 1648, fixé à Munster où il exécute sa toile célèbre de *La paix de Westphalie,* qui est son chef-d'œuvre. Les autorités de la ville refusèrent de lui payer les 6.000 florins qu'il réclamait pour ce tableau et il dut le garder dans son atelier jusqu'à sa mort. En Espagne, où il se rend ensuite, il est flatteusement accueilli par le roi Philippe IV, protecteur de Velazquez ; et quand il rentre à Zwolle, son pays natal, il jouit d'une réputation considérable. L'aristocratie et la haute bourgeoisie de Hollande l'adoptent comme peintre et il ne peut suffire aux commandes de portraits qui lui arrivent de toutes parts. Il se délasse de ces travaux en exécutant ces ravissantes scènes d'intérieurs, ces *Conversations,* ces *Leçons de musique,* aujourd'hui si célèbres et si recherchées.

Terburg fut le maître de Gaspard Netzcher qui accentua encore sa note élégante, avec une pointe d'afféterie qui marque déjà la décadence. Le *Portrait d'homme* fut acheté par la " National Gallery " à Sir Charles Eastlake, pour la somme de 1.875 francs. Il figure dans la salle XI, réservée aux écoles flamande et hollandaise.

Hauteur : 0.66. — Largeur : 0.53. — *Figure : 0.61.*

TINTORET

L'ORIGINE DE LA VOIE LACTÉE

SALLE VII. — ÉCOLE VÉNITIENNE

L'origine de la voie lactée

VASARI, qui n'aimait pas Tintoret, lui décerne cependant cet éloge, dans son livre des *Vies des Peintres* :

« Il charme en jouant sur des instruments de musique variés ; il a la main la plus capricieuse, le cerveau le plus hardi, le plus obstiné qui ait jamais appartenu à un peintre. La preuve en est dans ses œuvres d'une composition si capricieuse et si différente de toutes les autres. »

Avec un peu plus de justice, Vasari aurait pu pousser plus loin son dithyrambe et mesurer l'éloge d'une main moins parcimonieuse. La postérité s'est, d'ailleurs, chargée de rendre à Tintoret sa véritable part de gloire et elle l'a définitivement placé à côté de ses deux grands rivaux vénitiens, Titien et Véronèse.

Tintoret fut, avec Véronèse, l'élève du Titien, dans l'atelier duquel il entra tout jeune. Si l'on en croit Ridolfi, le maître et l'élève ne sympathisèrent pas, Titien s'étant montré jaloux, dès le début, des éminentes qualités de peintre qu'il découvrit chez le jeune artiste. Des querelles s'élevèrent et, un jour, Titien ayant trouvé des copies de ses propres œuvres si habilement faites qu'on les pouvait confondre avec l'original, il chassa Tintoret de son atelier. Il affecta toujours d'ignorer son mérite ; grand dispensateur des commandes officielles, il n'en réserva jamais aucune à son ancien élève.

Mais celui-ci était doué d'une foi robuste et d'un courage à toute épreuve. Admirateur passionné d'un maître dont il n'estimait pas le

caractère, il s'efforça de pénétrer la manière du Titien, de surprendre le secret de sa couleur, en un mot de devenir un maître à son tour. Il y parvint à force de persévérance et de travail : il était d'ailleurs servi par une prodigieuse facilité.Toujours le pinceau à la main, il acceptait toutes les commandes, quel qu'en fût le prix, plutôt que de rester désœuvré ; il était devenu la terreur de ses concurrents qui l'avaient surnommé *Il Furioso.* Sa production est extraordinaire : quoique nombre de fresques et de tableaux aient été détruits, il existe encore de lui plus de six cents ouvrages créés pendant les soixante-quinze années de sa vie ; ce qui se trouve au palais des Doges, à Venise, suffirait seul à glorifier une longue existence d'artiste laborieux.

Ce n'est pas de sa faute si le spectateur se déconcerte devant ses toiles ; on ne saurait l'étudier rapidement. En passant des autres peintres à lui. il faut une attention durable, une connaissance expérimentée. C'était un artiste d'une vision si large, d'une conception si magnifique qu'on ne doit l'approcher qu'avec une sorte de vénération ; nous ne pouvons aller à lui comme au Titien ou à Véronèse et apprécier d'un regard des toiles qui coûtèrent des années de travail. John Ruskin, devant son formidable *Paradis* de la Salle du Grand Conseil, à Venise, demeure confondu et se résigne à l'admirer par fragments, se sentant écrasé par l'immensité de l'œuvre. A lire certains critiques qui n'ont pas su s'élever à la hauteur du Tintoret, on se rend compte que si des restrictions ont été faites, c'est parce que le thème si vaste, la facture si brillante ont déconcerté les générations successives ; sa théorie de la relativité des couleurs a été mal comprise et mal interprétée : il fallait l'éclosion de l'impressionnisme pour que justice lui soit pleinement rendue.

On ne le discute plus aujourd'hui : peintre de fresques, peintre d'histoire, d'allégories, de mythologie, portraitiste, il apparaît toujours prodigieux, par sa profonde science technique, par la beauté de son coloris et par la fantaisie de son imagination.

Ces qualités maîtresses de Tintoret, on les retrouve à un degré supérieur dans ce magnifique tableau de la *Voie lactée,* l'un des plus beaux chefs-d'œuvre du maître, que nous donnons ici.

Rien de plus ingénieux et de plus harmonieux à la fois que la composition de cette œuvre. On connaît la légende mythologique : Junon, en allaitant Hercule, laissa échapper de son sein quelques gouttes de lait qui, en se répandant sur le firmament, formèrent cette traînée blanchâtre et lumineuse qu'on aperçoit au ciel, pendant les nuits sereines. C'est cet épisode de la Fable que Tintoret a traité avec une prodigieuse fantaisie.

Dans un lit de repos porté sur les nuages, Junon, reine de l'Olympe, est à demi couchée et sa splendide nudité blonde fait une tache de lumière dans la splendeur azurée du ciel. Apporté par Jupiter, Hercule s'accroche au sein de la déesse et nous voyons des fusées de lait jaillir en étoiles. On aperçoit au pied du lit le paon, l'oiseau symbolique de Junon et, au second plan, l'oiseau de Jupiter, tenant entre ses serres la foudre du maître des dieux. Tout autour de Junon volètent des amours, porteurs de flèches et de flambeaux.

On a tout dit sur l'incomparable beauté du coloris vénitien, porté par Tintoret et Véronèse aux dernières limites de la perfection et que l'action corrosive des siècles n'a pu réussir à éteindre. Signalons aussi la prodigieuse science de Tintoret dans l'art du raccourci, et l'extraordinaire tour de force de ces amours et de Jupiter suspendus en plein ciel. On ne peut leur comparer que l'ange figurant dans le *Miracle de Saint Marc*, du même peintre.

L'origine de la voie lactée appartient à l'ancienne collection ; elle figure à la " National Gallery " dans la salle VII, réservée à l'école vénitienne.

Hauteur : 1.47. — Largeur : 1.66. — *Figure grandeur nature.*

GÉRARD DAVID

UN CHANOINE ET SES SAINTS PATRONS

SALLE IV. — ÉCOLE PRIMITIVE FLAMANDE

Un chanoine et ses saints patrons

GÉRARD DAVID est l'un des plus illustres successeurs de Hans Memling ; beaucoup de critiques le considèrent même comme son égal. Avec Gérard David, qui est représenté à la "National Gallery" par deux de ses plus beaux chefs-d'œuvre, l'art flamand du xv' siècle touche à sa fin. C'est le suprême et complet épanouissement de cette école glorieuse dont les frères Van Eyck furent les fondateurs. David est le dernier représentant d'une tradition ; ses élèves ne le suivront que de très loin et laisseront déchoir un art qui fut porté si haut.

L'année 1500 marque le point de départ d'une ère malheureuse pour Bruges ; le xvi' siècle fut particulièrement néfaste à cette ville jusqu'alors si florissante. Commercialement, elle fut détrônée par Anvers, et les luttes provoquées par la Réforme achevèrent sa ruine. Mais en 1483, à l'époque où y arriva Gérard David, venant de Hollande, Bruges était encore la reine des Flandres. Dès l'année suivante, sa réputation de peintre lui valait l'admission comme membre de la Gilde de saint Luc.

Comme la plupart des peintres qui illustrèrent les Flandres, Gérard David venait du Nord. La Flandre positive et mercantile n'avait que peu de dispositions naturelles pour les arts, et si les peintres s'y établirent, c'est que la richesse de ses villes leur offrait de plus grandes chances de fortune.

Fiers de leurs trésors, les marchands enrichis commandaient de

nombreux retables et des tableaux qu'ils offraient aux églises, conciliant ainsi leur piété réelle avec leur vanité de parvenus. Gérard David fut un des fournisseurs les plus appréciés de la bourgeoisie brugeoise. Il jouissait de l'estime générale, et il épousa en 1496 Cornélia Knopp, fille d'un riche et habile joaillier de la cité, où il résida jusqu'à sa mort, survenue le 18 août 1523.

L'art de Gérard David présente de nombreuses analogies avec celui de Quentin Matsys, son grand rival d'Anvers. C'est la même noblesse dans l'expression des physionomies, la même minutieuse recherche du détail, le même fini de l'exécution mis en honneur, dès l'origine, par les frères Van Eyck. L'un et l'autre s'efforcèrent de découvrir des expressions nouvelles, des idées nouvelles, un style nouveau; l'un et l'autre ils surent imprimer à leurs créations une intense ardeur de vie, une émotivité profonde dont aucun de leurs prédécesseurs, Memling excepté, n'avait su animer sa peinture.

Gérard David a de la flamme, de l'émotion, de la sensibilité; sa piété n'est pas seulement apparente, elle est réelle, intime et transparaît sur le visage de ses Vierges et de ses Saints. Son art a de la magnificence, sa technique de la vigueur, son coloris un éclat incomparable. Il possède la palette de Van Eyck avec l'âme de Memling. De Memling à Gérard David, la filiation est directe, immédiate, incessante : et l'influence exercée par l'œuvre de Gérard David sur les destinées ultérieures de la peinture flamande n'est pas niable, c'est elle qui a éveillé et entretenu dans l'âme de Rubens le culte de la beauté.

Un chanoine et ses saints patrons, que nous donnons ici, est une des plus admirables œuvres de l'artiste. Elle représente le donateur, Bernardino de Salviatis, chanoine de l'église Saint-Donatien de Bruges, agenouillé, les mains jointes, vêtu d'un long surplis sur sa soutane bordée de fourrures. A côté de lui, le regardant, se tient debout saint Donatien, patron de son église, en costume épiscopal avec

la mitre d'or, tenant la crosse de la main droite et portant dans la main gauche son symbole, une roue piquée de sept chandelles. Derrière lui, le patron du donateur, saint Bernard, revêtu de la robe de son ordre, pose légèrement la main sur l'épaule du chanoine, suivant l'usage adopté dans ces tableaux, comme pour bien montrer qu'il a placé son protégé sous son égide. A la droite de saint Bernard, se trouve saint Martin, couvert d'une somptueuse chape pourpre et or, mitre en tête et s'appuyant sur une riche crosse d'or ciselé; de la main droite levée, il bénit le donateur agenouillé. En arrière du groupe, dans un sentier, on aperçoit un mendiant qui chemine en s'appuyant sur une béquille.

Gérard David a situé la scène de son tableau dans un magnifique cadre de verdure qui montre bien à quel degré les Flamands de cette époque — supérieurs en cela aux Italiens — possédaient le sentiment de la nature. Il est impossible de trouver un paysage plus parfait, avec de plus opulents feuillages, des collines plus fraîches, un ciel plus limpide.

Quant à la couleur, elle est absolument admirable, par sa fraîcheur et son éclat, demeurés, après quatre siècles, aussi brillants qu'au premier jour. Et elle est aussi harmonieuse que brillante, parce qu'elle est distribuée avec une science que les Flamands et les Hollandais possédèrent au plus haut degré.

Cette magnifique peinture appartint, de 1792 à 1859, à M. Thomas Barrett, de Lec Priory, dans le Kent. Elle fut acquise, en 1859, par M. William Benoni White, qui l'a léguée, en 1878, à la " National Gallery ", où elle figure aujourd'hui dans la salle IV, réservée à la peinture flamande.

Hauteur : 1.02. — Largeur : 0.93. — *Figure : 0.93.*

C. CRIVELLI

L'ANNONCIATION

VIII. — VIEILLE ÉCOLE VÉNITIENNE

LIBERTAS
ECCLESIASTICA

L'Annonciation

VOILA certainement l'une des plus extraordinaires interprétations des scènes du « Nouveau Testament » Jamais peut-être la fantaisie d'un peintre ne s'est donné plus libre carrière, jamais en tout cas on n'a traité un sujet religieux avec un plus parfait dédain de la vraisemblance et de la vérité historique. Et cependant cette peinture, anachronique au premier chef, nous ravit dès l'abord ; elle nous enchante par l'abondance du détail pittoresque, par les trouvailles ingénieuses ou naïves d'une imagination fertile, par le luxe de l'ornementation et la richesse architecturale et, disons-le aussi, par la science d'une technique très avancée pour l'époque où vécut Crivelli.

Que de charmantes choses dans ce tableau, l'un des plus grands que possède la " National Gallery " ! Dans l'esprit du peintre, la Mère de Dieu ne pouvait être placée que dans un cadre somptueux et, sans plus de recherches, il lui aménage la plus brillante demeure qui se puisse voir. Comme nous voilà loin de l'humble maison de Galilée où nous savons que vivait Marie ! Ici, tout n'est que marbres, colonnes décorées, frises sculptées, plafonds à caissons, tapis aux couleurs éclatantes. A ce palais on accède par une ruelle magnifique bordée d'autres palais ; au second plan, un beau portique supporte une terrasse où se promènent de riches oisifs. Par la porte entr'ouverte de la maison de la Vierge, on aperçoit un intérieur coquet, orné de jolis meubles et de tapis riants. Sur une tablette accrochée au mur,

sont posés des objets familiers, les flacons voisinant avec les livres. Mais voici la Vierge elle-même, agenouillée et lisant un livre pieux placé sur un prie-Dieu. Au-dessus de son front plane l'Esprit-Saint, venu du ciel bleu dans un rai de lumière d'or. C'est le premier acte de la maternité divine qui s'accomplit. D'ailleurs, l'archange est au dehors, envoyé par Dieu le Père pour annoncer à son humble servante qu'il l'a choisie pour devenir la mère du Rédempteur. C'est un véritable bijou de compréhension naïve et charmante que ce messager céleste. Le peintre l'a revêtu des plus somptueux habits ; sa robe est toute de pourpre et d'or et ses ailes s'ornent de plumes multicolores. Sous le casque, insigne de son rang, une abondante chevelure blonde encadre un visage plein de grâce ; dans sa main gauche, il tient un lis, emblème de la pureté de la Vierge. A côté de l'archange, le peintre a placé saint Egide, patron d'Ascoli, le tableau étant destiné au couvent de l'Annonciation de cette ville. Ce bienheureux a, sous la mitre et la chape épiscopales, un joli visage de jeune homme, presque d'enfant. Pour ne laisser aucun doute sur sa personnalité, Crivelli lui a mis entre les mains le plan en relief de la cité dont il est le protecteur.

Autour de ces personnages principaux, le peintre a multiplié les comparses. Dans le fond de la venelle, on aperçoit des bourgeois et des dames qui circulent. Au second plan à gauche, sur une terrasse étroite, trois hommes s'entretiennent pendant qu'un enfant se penche pour contempler la scène inusitée qui se déroule au-dessous de lui. Que de détails encore, gracieux ou bizarres, on trouve dans ce tableau ! Ici, c'est un paon qui étale son plumage multicolore ; là, des oiseaux s'ébattent sur des perchoirs piqués dans le mur ; un peu partout, ce sont des pots de fleurs, et, sur le sol, au tout premier plan, on s'étonne de trouver un concombre et une pomme. Au bas du tableau, entre les armes de l'évêque d'Ascoli, devenu pape plus tard sous le nom d'Innocent VIII, on lit la devise latine *Libertas ecclesiastica*, donnée par ce pontife à la cité dont il avait été le pasteur. Elle signifie :

« Indépendance sous la protection de l'Église. » Au bas du chambranle gauche de la porte, le peintre a mis sa signature : *Opus Caroli Crivelli Veneti.*

Crivelli appartenait, en effet, à une famille vénitienne. On ne sait que peu de chose sur sa jeunesse, sur ses maîtres et l'on ignore même la date précise de sa naissance, que l'on place approximativement à l'année 1430. On sait toutefois qu'il vient en 1468 à Ascoli, dans les marches d'Ancône, et on l'y voit travaillant pour les églises de la ville, peignant des fresques et des autels. L'un de ses plus beaux tableaux de cette époque, qui se trouve également à la "National Gallery", est *la Vierge et l'Enfant sur le trône, entourés de Saints.* Son œuvre fut très considérable ; mais elle subit le sort de la plupart des fresques, qui disparurent avec les monuments qu'elles décoraient ou qui se sont effritées sous l'action du temps.

Mais ce qui en reste suffit à témoigner de l'originalité du talent de Crivelli. Il fut le contemporain de Mantegna et de Pérugin. Il ne posséda ni le savoir profond du premier ni la suavité du second, mais il n'en est pas moins un peintre de premier ordre par la beauté classique du dessin et par l'harmonieuse variété de sa couleur. Ses figures ont un charme teinté de mélancolie encore accentuée par la teinte porcelainée qu'il donne aux carnations.

Venu un siècle plus tard, Crivelli, avec son instinctive science de la peinture et son intarissable richesse d'invention, serait peut-être devenu un second Véronèse. Tel quel, il est un des peintres les plus charmants du xve siècle.

Peinte à la détrempe, pour le couvent d'Ascoli, *l'Annonciation* y demeura jusqu'en 1770. Elle fut offerte à la "National Gallery", en 1864, par lord Taunton, alors M. Labouchère. Elle figure dans la salle VIII, réservée à l'école de Padoue et à la vieille école vénitienne.

Hauteur : 2.09. — **Largeur** : 1.48.— *Figures : 0.52*

HOGARTH

LE MARIAGE A LA MODE

SALLE XIX. — VIEILLE ÉCOLE ANGLAISE

Le Mariage à la mode

HOGARTH a été le peintre le plus parfait des ridicules anglais au XVIIIe siècle, dans le peuple, dans la bourgeoisie et dans l'aristocratie. Ces divers mondes, il les connaît à fond pour les avoir successivement fréquentés et observés. Enfant, il avait vécu dans des ateliers d'imprimerie et le temps que n'absorbait pas son métier d'apprenti, il l'employait à vagabonder à travers les rues du quartier avec les polissons de son âge. Plus tard, il s'éleva d'un échelon, gravit la classe supérieure et pénétra dans la bourgeoisie dont les qualités, en Angleterre comme partout, s'accompagnent presque toujours de certaines manies. Hogarth que la causticité naturelle de son esprit et sa gouaille populaire inclinaient à la satire, observait tout, notait tout et transcrivait ses impressions en des caricatures et des tableaux d'une verve cinglante. Le grand monde ne tarda pas à lui ouvrir ses portes, quand la réputation lui fut venue, et ne se douta pas qu'il introduisait chez lui un impitoyable critique, à qui rien n'échapperait de ses vices ou de ses tares. Il fut le premier des grands humoristes, le précurseur d'un genre que l'esprit français a, de nos jours, porté aux extrêmes limites de la perfection.

La transposition de ses œuvres satiriques en planches gravées contribua puissamment à sa réputation en répandant à des milliers d'exemplaires ses boutades et ses railleries. « Ce qui, dans ses peintures nerveuses et cruelles, excitait surtout la curiosité publique, c'était la mimique grotesque des physionomies derrière lesquelles le specta-

teur se plaisait à rechercher et à découvrir, sans grande difficulté d'ailleurs, des figures très connues. Dans ses tableaux comme dans ses dessins, gravures, documents d'histoire physionomiques, du plus grand intérêt, Hogarth a fixé d'un trait sûr et impitoyable les traits, les gestes, les grimaces des gens du peuple observés dans la rue, dans les tavernes, dans tous les mauvais lieux et aussi les mises et attitudes fausses ou maniérées des gens du théâtre ou du monde, utilisant pour le dessin de sa vaste comédie humaine la somme énorme des matériaux documentaires recueillis dans ses flâneries à travers les bouges, les tripots, les coulisses et les salons. » (Armand Dayot.)

C'est le monde des salons, précisément, que met en scène Hogarth, dans sa série du *Mariage à la mode* qu'il exécuta en 1745 et qui comprend une suite de six peintures, actuellement exposées à la "National Gallery". Cette étincelante satire en six actes suffirait à la gloire d'un peintre. « A vrai dire, c'est la plus complète expression des tendances philosophiques et satiriques du maître, et jamais la causticité de son pinceau n'eut de plus savantes affirmations. Ici, le peintre se révèle avec éclat à côté du moraliste, et l'œil et l'esprit se réjouissent également au spectacle lumineux et vivant des pièces diverses qui forment la série des multiples péripéties du *Mariage à la mode* et qu'on peut examiner tout à loisir sur une des cimaises de la "National Gallery."

« Hogarth a divisé son drame comique en six actes, disons en six tableaux : le *Contrat de mariage*, l'*Intérieur du jeune ménage*, la *Visite chez l'empirique*, le *Petit lever de la comtesse*, le *Duel et la mort du comte*, la *Mort de la comtesse.* » (Armand Dayot.)

C'est le deuxième acte, l'intérieur de la comtesse, que nous montre le tableau représenté ici. *Peu après le mariage*, dit la notice. Cet intérieur ne manque pas, certes, de pittoresque et, au premier coup d'œil, nous découvrons que l'ordre et l'économie n'y règnent pas. Le décor est très riche, l'appartement se prolonge en un salon tout peuplé de tableaux de maîtres, mais il suffit de regarder les personnages pour

se convaincre que la gêne, peut-être même la ruine, menacent ce luxueux logis. Nous sommes au petit jour ; le mari vient de rentrer, après une nuit de débauche ; il s'affale sur un fauteuil, l'habit défait, débraillé et, les mains enfoncées dans les poches, il subit d'un air indifférent les invectives de sa femme qui a passé la nuit à l'attendre.

A gauche du tableau, on aperçoit le vieux maître d'hôtel, les mains pleines de billets qu'on n'a pu payer et qu'on ne payera pas ; il s'éloigne navré, en levant les yeux au ciel. Evidemment, Hogarth a connu ce ménage, et peut-être beaucoup de ménages semblables ; nous savons trop bien que cette histoire est éternelle.

« Il est difficile de découvrir dans l'histoire de la peinture anglaise des documents plus fidèlement représentatifs d'une époque. Dans le cadre si précis des accessoires, les personnages apparaissent doués d'une vie si réelle, qu'à leur vue l'évocation historique se produit immédiate et le spectateur se trouve immédiatement transporté au foyer dévasté d'une de ces familles de la haute société anglaise atteinte par la dissolution générale des mœurs. » (Armand Dayot.)

Hogarth ne toucha que 3.150 francs, en 1750, pour les six toiles du *Mariage à la mode* que Sir Augustin paya, trente ans plus tard, 34.325 francs. C'est ce collectionneur qui les a léguées à la "National Gallery" où elles figurent aujourd'hui dans la salle XIX, réservée à la vieille école anglaise.

Hauteur : 0.68. — Largeur : 0.88 — *Figures : 0.34.*

VELAZQUEZ

PHILIPPE IV

SALLE XIV. — ÉCOLE ESPAGNOLE

Philippe IV

LE *Philippe IV* de la " National Gallery " représente le monarque aux environs de la quarantaine. Ce n'est plus le mince jeune homme qu'une haute stature fait paraître légèrement efflanqué ; ses joues maigres se sont emplies, un double menton se pose sur la fraise de dentelle et un léger embonpoint lui donne une plus grande apparence de majesté. Mais la chair envahissante a transformé le masque sans l'altérer : toutes les caractéristiques de la race s'y retrouvent. C'est le même visage étroit, aplati sur les tempes ; l'œil a cette même fixité inquiétante de jadis, où se lisent l'orgueil de la race et une sorte d'hébétude tranquille, un peu cruelle, qu'on remarque dans le regard des fauves. Le haut du visage, avec le front haut, ne manque pas d'intelligence ; le bas, au contraire, avec la lèvre autrichienne tombante, le menton empâté et lourd, accuse la déchéance commençante qui, si vite, va plonger dans une quasi-imbécillité les tristes descendants de Charles-Quint. La rude griffe du destin ne s'est pas encore trop violemment imprimée sur la face ronde de Philippe IV ; ce monarque n'est qu'au premier échelon de cette émouvante et tragique descente d'une dynastie s'abîmant dans le néant. Ce roi possède un certain air de noblesse qui trahit son illustre origine ; on ne devinerait pas, au seul examen de ces traits, que, derrière le masque inergique, se cache une volonté faible, une humeur fantasque, un médiocre esprit. Comme tous ceux de sa famille, Philippe IV, héritier de Charles-Quint aux cheveux rouges

et du blafard Philippe II, porte en lui cette langueur autrichienne qui se manifeste par l'excessive blondeur des cheveux et des moustaches. Il n'a rien d'espagnol, ce roi, ni le feu sombre des yeux, ni la vivacité des mouvements, ni le goût du plaisir. Son humeur est morose, son esprit inquiet, il règne sur des peuples qu'il ne connaît pas et, comme ses ancêtres, il gouverne deux mondes du fond d'une cellule de l'Escorial. S'il chasse, car il est grand chasseur, c'est moins par plaisir véritable que pour tromper l'ennui mortel qui le dévore. Son costume est toujours de couleur sombre, comme celui des moines dont il fait son habituelle compagnie, et tout le luxe de ce monarque, possesseur des plus beaux diamants du monde, se borne au collier qui soutient la Toison d'Or.

Tel est le personnage dont Velazquez nous a laissé de si nombreux et si puissants portraits. Peintre officiel de la cour, il a eu à peindre son souverain en de nombreuses circonstances. On trouve des portraits de Philippe IV dans presque toutes les galeries d'Europe et nous l'y voyons à tous les âges. Celui que nous donnons ici est un des plus beaux avec celui du Louvre.

Quand on parle de Velazquez, il semble superflu de s'attarder aux beautés de son œuvre. Elles brillent d'un tel éclat et s'emparent si vivement de notre esprit que tout commentaire affaiblirait l'impression reçue. Ne suffit-il pas de contempler ce portrait pour sentir que l'on est en présence d'un maître ? N'est-ce pas une âme qui transparaît derrière ce masque indolent et altier ? Cette toile est vraiment émouvante : la physionomie est empreinte de désillusion, de tristesse, on y devine la lassitude de toutes les obligations du rôle officiel, toute la désespérance de l'homme qui a perdu sa première femme et son fils, ainsi que deux des enfants de sa seconde femme et dont l'intelligence est à peu près annihilée par la dévotion.

Il faudrait la plume d'un Michelet pour décrire ces effigies royales laissées par Velazquez ; ce sont, en même temps que d'admirables

morceaux de peinture, des documents révélateurs, on pourrait même dire indiscrets. L'artiste se montre là un pénétrant psychologue : grâce à lui, nous connaissons à fond la psychologie du morne Philippe IV, et d'après sa physionomie, nous comprenons les causes de l'inéluctable décadence de l'Espagne.

Philippe IV, disons-le à sa louange, fut toujours un parfait protecteur de Velazquez. Il fit même mieux que le protéger, il l'aimait autant que pouvait aimer cette nature indolente et mélancolique. En 1625, après son premier portrait, il le gratifie d'un présent de trois cents ducats, d'une pension de même valeur et d'un logement à la Cour. Très souvent, il s'échappe de ses appartements et vient passer de longues heures dans l'atelier de Velazquez et s'entretient avec lui en le regardant travailler ; en 1651, il le nomme maréchal du Palais, avec un superbe traitement et un logement princier dans la maison du Trésor. Cette charge oblige le peintre à organiser des fêtes pour la nouvelle reine Mariana d'Autriche, jeune princesse de dix-sept ans, que la triste cour d'Espagne ennuie et que le roi veut distraire. Enfin, en 1668, Philippe IV le fait chevalier de Santiago, malgré les résistances du Conseil de l'ordre qui ne le trouve pas d'assez bonne noblesse et refuse de l'admettre. C'est une gloire, la meilleure pour le roi, d'avoir toujours défendu son peintre contre l'hostilité de la cour ; il s'opposa même plus tard, avec une louable énergie, aux entreprises de ceux qui voulurent, après sa mort, salir sa mémoire.

Le portrait de *Philippe IV* appartient à l'ancienne collection ; il figure dans la salle XIV, réservée à la peinture espagnole.

Hauteur : 0.63. — Largeur : 0.52. — *Figure grandeur nature.*

PISANELLO

SAINT ANTOINE ET SAINT GEORGES

SALLE VIII. — VIEILLE ÉCOLE VÉNITIENNE

Saint Antoine et saint Georges

SOUS les regards d'une Vierge, dans le ciel, au milieu d'une gloire d'or, saint Antoine et saint Georges se rencontrent, aux confins de la solitude où vit le saint ermite. Amusante et pittoresque rencontre que celle de ces deux personnages, si différents d'allure et de condition. Saint Antoine s'est porté au-devant du noble chevalier venu, sans doute, pour le visiter : il porte le costume traditionnel des anachorètes, une longue robe de bure dont le capuchon se rabat sur sa tête chenue. Du visage amaigri par les mortifications et envahi par une grande barbe blanche, on n'aperçoit que deux yeux pleins de feu et de vie. Dans sa main gauche le vénérable vieillard tient la clochette qu'agitaient autrefois les cénobites, en temps d'orage, pour prévenir le voyageur que, tout près de lui, se trouvaient un refuge et un abri. A ses pieds se tient couché le cochon, habituel compagnon du saint.

Tout différent est saint Georges, patron des cavaliers. Il est jeune, élégant et porte le riche costume des chevaliers du xve siècle, avec cuirasse, jambières et brassards. Sous son armure est attaché un mantelet où se trouve brodée la croix de Jérusalem.

Ce qui donne à ce guerrier bardé de fer son caractère pittoresque, c'est le chapeau à larges bords, orné d'une plume, dont le peintre l'a gratifié. Rien de moins martial que ce couvre-chef en paille surmontant un appareil aussi belliqueux. Mais la rencontre des deux saints a sans doute lieu en Italie, aux environs de Vérone, où le soleil est très ardent et le saint gentilhomme a jugé plus commode de troquer son

haubert contre une coiffure plus légère. Tout près de lui, on aperçoit les têtes des chevaux qui l'ont amené jusqu'ici, avec son écuyer. Couché à ses pieds, le peintre a placé le dragon grimaçant qui roule ses anneaux tout près du cochon : les deux bêtes paraissent, d'ailleurs, vivre en bon voisinage. Le tableau se complète par un paysage de forêt dont on aperçoit les arbres, pressés, serrés les uns contre les autres, presque au même plan que les personnages.

Pour juger une œuvre comme celle-là, il est absolument nécessaire de la voir avec des yeux non prévenus et, pour cela, nous devons remonter jusqu'à l'époque où vécut l'artiste. Vers la fin du XIVe siècle, l'art s'est à peine débarrassé, sous l'heureuse influence de Giotto, de la raideur hiératique ; progressivement, mais lentement, le byzantinisme disparaît, les personnages s'animent, les anatomies se dessinent, la vie pénètre dans le corps humain, jusque-là momifié.

Pisanello fut l'un des principaux artisans de cette première renaissance qui prépara l'autre, la grande, et qui ouvrit la voie que devaient suivre plus tard, si glorieusement, les Raphaël et les Corrège. A titre de précurseur, Pisanello mérite une place de choix dans la lignée des grands peintres. On fait aujourd'hui bon marché des quelques incorrections et des naïvetés de cette peinture pour n'en retenir que les qualités supérieures qui s'y révèlent : un sens très poussé de la composition, un effort réel vers l'expression des physionomies, une connaissance, intuitive peut-être, mais certaine, de l'anatomie des corps.

Aussi Pisanello, dont les œuvres sont aujourd'hui très rares, jouit-il d'une estime méritée. Les musées se disputent ses tableaux et s'enorgueillissent d'en posséder.

Pisanello naquit à Vérone, en 1397. Son père était originaire de Pise, d'où le surnom donné au peintre. Pisanello, dès sa jeunesse, subit l'influence d'Altichiero da Zevio et de Jacopo d'Avanzi, aussi bien que des autres peintres et miniaturistes qui florissaient à Vérone

dans la deuxième moitié du XIVe siècle. En 1421, nous le trouvons à Venise, engagé par Gentile da Fabriano pour la décoration de la salle du Grand Conseil au Palais Ducal. Il ne reste rien aujourd'hui de ces fresques qui furent refaites, en 1474, par Gentile Bellini. Pisanello revient ensuite à Vérone, où il décore la plupart des églises de la ville, mais ces œuvres ont été ou dispersées ou si maltraitées par le temps qu'on n'en peut apercevoir sur les murailles que d'insignifiants fragments.

Aujourd'hui, l'art de Pisanello ne peut plus être apprécié que dans quatre peintures de chevalet, précieux joyaux dont s'enorgueillissent le musée de Bergame, le Louvre et la " National Gallery ". Le Louvre possède une délicieuse *Princesse de la maison d'Este ;* la " National Gallery " place au rang de ses plus riches trésors deux œuvres de Pisanello : *la Vision de saint Eustache* et *Saint Antoine et saint Georges.*

Pisanello fut, en même temps que peintre, un graveur sur médailles de très grande valeur. Le British Muséum possède un certain nombre de ces médailles qui sont très belles. L'artiste les signait : *Opus Pisani pictoris,* pour bien montrer cependant qu'il était peintre avant tout.

Saint Antoine et saint Georges fut offert à la " National Gallery ", en 1867, par lady Eastlake ; il figure aujourd'hui dans la salle VIII, réservée à la peinture de la vieille école vénitienne.

Hauteur : 0.45. — Largeur : 0.29. — *Figure : 0.27.*

HOBBEMA

L'ALLÉE DE PEUPLIERS

SALLE XII. — ÉCOLE HOLLANDAISE

L'Allée de peupliers

LE paysage n'a guère été cultivé par les Italiens, trop occupés de l'homme pour faire grande attention à ce qu'on appelle aujourd'hui la nature. On peut dire que Michel-Ange n'y jeta pas un seul coup d'œil, et chez les autres maître de la péninsule, le paysage n'intervient que pour servir de fond aux figures et les faire valoir. Sans y attacher d'importance, Titien en fit d'admirables, mais le paysage n'était pas un art séparé, ayant sa valeur propre ; c'est vers les pâles climats du Nord, sous les tristesses d'un ciel souvent brumeux, que le sentiment de la nature se développa dans une rêveuse contemplation. Ruysdaël fit de magnifiques paysages entièrement débarrassés d'histoire et de mythologie, où l'homme n'intervenait qu'accessoirement et dans sa proportion réelle. Il peignit des forêts sans nymphes où, sous l'obscurité des branches, cheminait quelque paysan ou quelque vieille portant un fagot ; de grands arbres frissonnant au vent d'automne sur un ciel grisâtre encombré de nuages gros de pluie, des buissons échevelés au sommet de quelque tertre sablonneux, des torrents écumant contre des pierres, des digues et des estacades de poteaux battues par l'eau jaunâtre de la mer du Nord, avec une voile au loin s'inclinant sous la rafale.

Qui fut le père de ces admirables paysagistes ? Berghem peut-être, ou plutôt Everdingen, sinon par leçons directes, du moins par influence ; en tout cas la nature. Presque tous ces peintres, dont la vie reste obscure malgré les recherches, ne quittèrent jamais les environs

de leurs villes natales ; mais il n'y a pas besoin de voyager pour être un grand artiste, il suffit d'ajouter son âme à la nature qui vous entoure.

Ruysdaël est, certes, le plus grand paysagiste de Hollande, mais c'est aussi un grand artiste que Minder Hont Hobbema. Après sa mort, dont on ignore la date précise, la renommée de ce peintre, qui dut être apprécié de son vivant, subit, on ne sait pourquoi, une longue éclipse. Il disparut dans l'oubli avec toute son œuvre, et ne reparut aux ventes que vers 1739. Mais on ne faisait aucun cas de ses tableaux, qu'on paye aujourd'hui des sommes folles. Ils se vendaient à bas prix et souvent, pour leur donner de la valeur, on en effaçait la signature et l'on y substituait celle de peintres plus en vogue, de Ruysdaël, dont il se rapproche, ou de Dekker. Son œuvre ainsi débaptisée se fondit peu à peu dans celle d'autres artistes et les tableaux authentiques d'Hobbema sont devenus d'une excessive rareté. A la célèbre vente Patureau, *les Moulins* montèrent à cent mille francs.

Hobbema n'a pas la poésie de Ruysdaël, mais il possède un profond sentiment de la nature, et il exprime d'une manière admirable la puissante vie végétale de la forêt. Ses vieux chênes au tronc rugueux, aux fortes branches, aux feuilles épaisses, sont pleins de sève, et ses sous-bois, où cheminent des bûcherons ou des paysannes, ont bien la fraîcheur humide de la Hollande.

La caractéristique du talent d'Hobbema est la vigueur, vigueur de dessin, et vigueur de coloris. Examinons sa magnifique *Allée de Peupliers*, reproduite ici. La manière habituelle d'Hobbema s'y révèle toute. Ces grands arbres au fût grêle, couronnés d'un minuscule bouquet de feuilles, acquièrent une force exceptionnelle à se profiler ainsi en plein ciel.

Cette allée de Middelhamis, en Hollande, est une merveille de perspective ; ses ornières s'enfuient en se rétrécissant jusqu'aux premières maisons du village, dont on aperçoit la masse rouge dominée par le clocher. On pourrait dire de cette route qu'elle est

tout le tableau si le peintre, avec sa minutie toute hollandaise, n'avait prodigué autour de ce motif central des détails d'une étonnante virtuosité. A droite et à gauche de l'avenue, les prés s'étendent et le vert des champs prend des colorations atténuées sous la grisaille d'un ciel où roulent des nuages. Le vide que laisse, de chaque côté, la haute stature des peupliers, est heureusement rempli, à gauche par un sombre massif d'arbustes, à droite par un corps de ferme qui se prolonge jusqu'au premier plan par une rangée d'arbres.

Çà et là, de minuscules personnages sont représentés, comparses indifférents qui disparaissent dans la majestueuse grandeur du paysage. D'ailleurs Hobbema, comme Claude Lorrain, ignorait l'art de dessiner les figures; il en laissait le soin à des collaborateurs spéciaux, qui étaient eux-mêmes des maîtres. Ruysdaël qui était son ami, lui rendait volontiers le service de placer au bon endroit les petits bonshommes dont s'animent ses paysages; Adrien Van de Velde y travailla aussi souvent.

Malgré cela, Hobbema fut peu prisé de son vivant et il vendait si mal ses tableaux qu'il dut accepter pour vivre un modeste et absorbant emploi dans les douanes, qui lui laissait peu de loisirs pour peindre, ce qui explique la rareté de ses œuvres.

L'Allée de Peupliers, qui est le chef-d'œuvre d'Hobbema, date vraisemblablement de la fin de sa vie. Elle est entrée à la "National Gallery" en 1871, avec la collection Peel, en même temps que cinq autres toiles du même peintre et figure avec elles dans la salle XII, réservée aux toiles de cette collection.

Hauteur 1.02 — Largeur: 1.40.

HANS HOLBEIN

LES AMBASSADEURS

SALLE XV. — ÉCOLE ALLEMANDE

Les Ambassadeurs

DANS une remarquable conférence sur le portrait, le maître Albert Besnard s'exprime ainsi :

« Il est incontestable que ce que l'homme aime le mieux dans la nature, c'est encore lui-même ; voilà pourquoi le portrait est l'œuvre dont l'intérêt résiste le plus au temps et aux esthétiques dévastatrices... Le portrait est le point de repère de l'histoire, qu'il renseigne, par la physionomie, le costume et l'attitude. Les héros disparus sans laisser d'effigies ne nous intéressent que comme des abstractions. Nous admirons leurs actions comme de beaux nuages dans le ciel sans savoir d'où ils viennent. De quels frissons, au contraire, ne sommes-nous pas saisis devant les faces pâles aux petits yeux bridés d'un Charles IX ou d'un Henri III ! Leur costume que nulle description ne rétablirait symbolise l'époque et aide puissamment à la classer dans le recul des temps. Le chapeau au panache blanc d'Henri IV, c'est la victoire ; de Louis XIII les cheveux plats et les culottes bouffantes racontent toute une époque de luttes philosophiques, mystiques et littéraires, que vient dramatiser la cape rouge de Richelieu... »

En dépit de lui-même, s'il peint le milieu dans lequel il vit, le peintre fait œuvre d'historien, il documente les générations futures sur un temps qu'elles n'ont pas connu. En ce sens, Holbein aura été l'évocateur d'une des plus curieuses époques de l'Histoire. Par ses portraits il fait revivre tous les personnages qui jouèrent un rôle dans la première

moitié du XVIe siècle. Mêlé au mouvement intellectuel qui secouait le vieux monde, le peintre connut à Bâle les principaux protagonistes des idées nouvelles, Erasme et Amerbach ; c'est tout le scepticisme ironique des humanistes, précurseurs de la Réforme, qu'on lit sur le mince et intelligent visage d'Erasme. Plus tard, admis à la cour d'Angleterre, il peindra le lourd et brutal Henri VIII et, sur ses traits, il inscrira ineffaçablement la cruauté, la luxure, la violence de ce tueur de femmes. En même temps que le bourreau il a peint les victimes, Anne Boleyn, Jane Seymour, et d'autres.

Il est historien encore, d'une moins dramatique histoire, dans le tableau que nous reproduisons ici. Les deux personnages accoudés à cette table sont des ambassadeurs : l'un, celui de gauche, richement habillé d'un manteau bordé de fourrures, est Jean de Dinteville, seigneur de Polésy, ambassadeur de France : à son cou est attaché le collier de l'ordre royal de Saint-Michel, l'autre est George de Selve, évêque de Lavaur, portant un costume noir ecclésiastique avec le bonnet carré. Sur la table qui les sépare sont disséminés des objets divers, instruments scientifiques, et l'on y aperçoit même une viole. Entre les deux personnages, à terre, se remarque un objet bizarre dans lequel on a voulu voir la déformation d'un crâne humain.

Ce qui est admirable dans cette peinture, c'est la beauté des têtes, leur vérité d'expression, la puissance de vie qui les anime et qui fait de ce peintre l'un des plus étonnants portraitistes connus.

Le magnifique tableau des *Ambassadeurs,* un des chefs-d'œuvre d'Holbein, fut peint en 1533. Entre 1790 et 1795, il passa par vente aux mains du comte de Raduor et resta dans la famille jusqu'en 1891. A cette époque, la " National Gallery " l'acheta à un prix très éléve et le plaça dans la salle XV réservée à la peinture allemande.

Hauteur : 2.08. — Largeur : 2.08. — *Figure grandeur nature.*

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Avertissement 1
Arnolfini et sa femme, par J. Van Eyck 5
Portrait de Jeune homme, par Botticelli 11
Intérieur hollandais, par P. de Hooch 17
Vénus et Cupidon, par Velazquez 23
Saint-Georges terrassant le Dragon, par Le Tintoret 29
Les Grâces couronnant l'Hymen, par Reynolds 35
Christine de Milan, par Holbein 41
La Vierge aux Rochers, par L. de Vinci 47
Mrs. Siddons, par Gainsborough 53
Les Enfants de Charles Ier, par A. Van Dyck 59
Elisa Bonaparte, par Louis David 65
Flatford mill, par J. Constable 72
Le Doge Lorédan, par Giovanni Bellini 77
Le Jugement de Pâris, par Rubens 83
Une Dame et son Enfant, par Romney 89
Bacchanale, par N. Poussin 95
Le Retour d'Ulysse, par Pinturicchio 101
Portrait de Dame âgée, par Rembrandt 107
Mercure instruisant Cupidon, par Le Corrège 113
Ulysse s'éloignant de Polyphème, par Turner 119
Cornélius van der Geest, par A. Van Dyck 125
Jeune Buveur, par Murillo 131
Groupe de Famille, par Franz Hals 137
La Fille aux crevettes, par W. Hogarth 143
La Leçon de musique, par G. Metsu 149

Pages.

Le Marché aux chevaux, par Rosa Bonheur. 155
Vieille Femme pelant une poire, par David Téniers. . . . 161
La Vierge et l'Enfant, par Raphaël 167
Lady Cockburn et ses enfants, par Reynolds. 173
Bacchus et Ariane, par Le Titien. 179
La Femme à l'Epinette, par Jan Vermeer. 185
Port de Mer avec Personnages, par Cl. Lorrain. 191
Portrait de Jeune fille, par Ghirlandajo. 197
La Servante paresseuse, par N. Maës. 203
Mrs. Mark Currie, par Romney. 209
Nativité, par Piero Della Francesca. 215
Portrait d'homme, par Terburg 221
L'Origine de la voie lactée, par Le Tintoret. 227
Un Chanoine et ses saints patrons, par Gérard David. . . . 233
L'Annonciation, par Crivelli. 239
Le Mariage à la mode, par Hogarth. 245
Philippe IV, par Vélazquez. 251
Saint Antoine et saint Georges, par Pisanello. 257
L'Allée des peupliers, par Hobbema. 263
Les Ambassadeurs, par Holbein. 269

INDEX ALPHABÉTIQUE

		Pages.
AVERTISSEMENT		1
BELLINI (Giovanni)	Le Doge Lorédan	77
BOTTICELLI	Portrait de Jeune homme	11
CONSTABLE (J.)	Flatford Mill	72
CRIVELLI	L'Annonciation	239
DAVID (Gérard)	Un Chanoine et ses saints patrons	233
DAVID (Louis)	Elisa Bonaparte	65
FRANCESCA (P. della)	Nativité	215
FRANZ HALS	Groupe de famille	137
GAINSBOROUGH	Mrs Siddons	53
GHIRLANDAJO	Portrait de Jeune fille	197
HOBBEMA	L'Allée des Peupliers	263
HOGARTH (W.)	La Fille aux crevettes	143
—	Le Mariage à la mode	245
HOLBEIN	Christine de Milan	41
—	Les Ambassadeurs	269
HOOCH (P. de)	Intérieur hollandais	17
LE CORREGE	Mercure instruisant Cupidon	113
LE TINTORET	St-Georges terrassant le Dragon	29
—	L'Origine de la Voie lactée	227
LE TITIEN	Bacchus et Ariane	179
LORRAIN (Cl.)	Port de mer avec personnages	191
MAES (N.)	La Servante paresseuse	200
METSU (G.)	La Leçon de musique	149
MURILLO	Jeune Buveur	131
PINTURICCHIO	Le Retour d'Ulysse	101

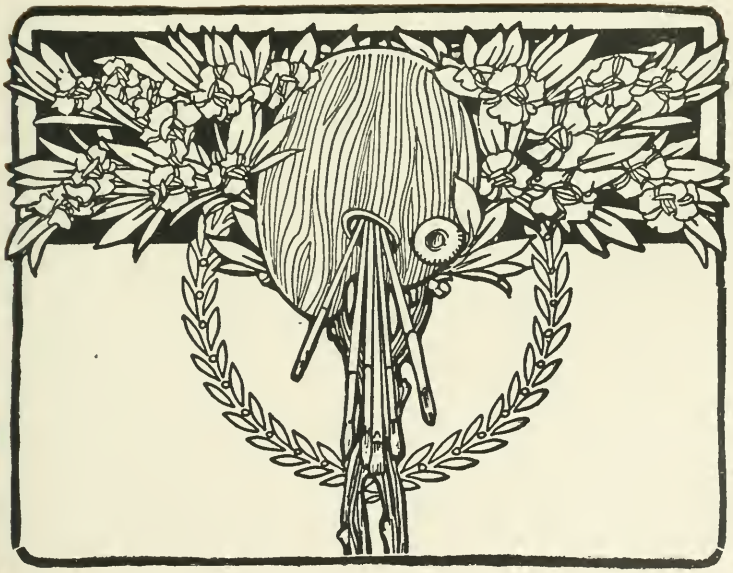
		Pages.
PISANELLO.	Saint Antoine et saint Georges.	257
POUSSIN (N.)	Bacchanale.	95
RAPHAËL.	La Vierge et l'Enfant.	167
REMBRANDT.	Portrait de dame âgée. . . .	107
REYNOLDS.	Les Grâces couronnant l'Hymen.	35
—	Lady Cockburn et ses enfants.	173
ROMNEY.	Une Dame et son Enfant. . .	89
—	Mrs Mark Currie.	209
ROSA BONHEUR.	Le Marché aux chevaux. . . .	155
RUBENS.	Le Jugement de Pâris.	83
TENIERS (David).	Vieille femme pelant une poire.	161
TERBURG.	Portrait d'homme.	221
TURNER.	Ulysse s'éloignant de Polyphème	119
VAN DYCK.	Les Enfants de Charles Ier. . .	59
—	Cornélius Van der Geest . . .	125
VAN EYCK.	Arnolfini et sa femme.	5
VELAZQUEZ.	Vénus et Cupidon.	23
—	Philippe IV.	251
VERMEER (Jan).	La Femme à l'Epinette. . . .	185
VINCI (L. de).	La Vierge aux rochers. . . .	47

NATIONAL
GALLERY

LES GRANDS MUSÉES DU MONDE ILLUSTRÉS EN COULEURS

LA "NATIONAL GALLERY"

Publié sous la direction de M. ARMAND DAYOT, Inspecteur général des Beaux-Arts



OUVRAGE ILLUSTRÉ DE 90 PLANCHES HORS TEXTE EN COULEURS

ÉDITIONS PIERRE LAFITTE
PARIS — 90, CHAMPS-ÉLYSÉES — PARIS

TOME DEUXIÈME

COPYRIGHT 1913
BY PIERRE LAFITTE & Cie.

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

JEAN MABUSE

JACQUELINE DE BOURGOGNE

SALLE IV. — ÉCOLE PRIMITIVE FLAMANDE

Jacqueline de Bourgogne

EST-CE bien une princesse de la maison de Bourgogne que représente ce portrait ? On ne saurait l'affirmer. L'appellation communément adoptée ne repose sur aucune base précise et l'on en est réduit aux conjectures. Quoi qu'il en soit de sa véritable identité, il est indéniable que nous sommes en présence d'une princesse ; tout l'atteste et seules des filles de monarques ou de puissants seigneurs étalaient dans leurs ajustements un pareil luxe de joyaux.

Cette mignonne princesse est une enfant de six à huit ans, délicieuse dans sa grâce puérile et charmante. En la voyant, on pense involontairement à la petite infante Marguerite, de Velazquez. Comme elle, Jacqueline de Bourgogne a ce regard des tout petits qui semble dire l'ennui que leur cause l'immobilité forcée des séances de pose ; comme elle, elle a la fraîcheur des fleurs naissantes, des joues pleines rosées par un sang jeune ; comme elle aussi, elle paraît fort embarrassée dans ce costume de parade, qui la gêne et l'entrave.

Il y a des grâces d'état pour l'enfance. Une femme, si belle qu'elle puisse être, ne saurait affronter le regard des hommes dans un pareil accoutrement qui déforme la taille, serre la tête, cache les cheveux. A aucune époque peut-être, les modes féminines n'ont été plus outrageusement inesthétiques qu'au XVIe siècle, malgré l'abondance des pierreries dont on les ornait.

En dépit de cette disgrâce, la petite Jacqueline est ravissante. Elle

est posée de face et montre au spectateur les promesses d'une beauté qui s'annonce. Elle possède cet attrait que donne aux blondes l'éclat de deux yeux noirs. Quel dommage que cette chevelure à reflets d'or emprisonne ses bandeaux dans la gangue d'une coiffure dont les deux rangs de perles ne diminuent pas la laideur ! En arrière de la tête, une riche coiffe également constellée de perles retombe sur le cou. Le buste est pris dans une sorte de corsage rouge, d'un incarnat très vif, qui, échancré largement en carré, laisse à nu la gorge et les épaules de l'enfant. En bordure sur ce corsage, s'étale une rangée de perles magnifiques. Des perles partout, en pendentif sur le médaillon d'or accroché au corsage, en motifs d'ornement sur la soie brochée et sur les parements des manches. Entre ses mains potelées, la petite princesse tient une astrolabe. Autour du cou, une lourde chaîne d'or constellée de gemmes, met sa chaleur éclatante sur le grain rosé de la peau.

L'ensemble de cette délicate figure s'enlève sur un fond vert du plus bel effet qui se trouve borné lui-même par un encadrement de chêne, placé là d'une façon imprévue. Ainsi posée sur ce fond curieux, la jeune princesse a l'air d'une petite fée évadée de son cadre.

Jacqueline de Bourgogne possède bien le type flamand, tel que nous l'ont restitué tous les peintres qui se sont succédé depuis Van Eyck. Sa beauté n'est pas régulière, les traits manquent un peu de finesse, de gracilité ; le charme qui s'en dégage est dû à la jeunesse du modèle, uniquement. Plus tard, peut-être, la fillette grandie sera belle encore, mais ce sera d'une beauté robuste, saine, forte en couleur ; elle pourra servir de type aux Vénus et aux déesses vigoureuses dont Rubens peuple ses toiles.

Ce qu'il faut admirer surtout dans ce beau portrait, c'est l'expression de vie du personnage, cette sûreté de vision commune à tous les Flamands qui leur fait saisir jusqu'aux plus fugitifs détails d'une physionomie et d'un caractère. Avec des moyens infiniment simples

et qui sont d'autant plus merveilleux, ils atteignent à une puissance de réalisme, à une vérité de transcription qui tiennent du miracle.

Parmi ces peintres, Jean Gossaert, plus connu sous le nom de Mabuse, est l'un des plus remarquables. Contemporain et compatriote de Quentin Matsys, il est une des gloires de l'illustre école d'Anvers. Avec ces deux maîtres, l'art flamand commence à se dégager des langes gothiques qui l'emmaillottaient. Les figures prennent de l'expression, les mouvements expriment le drame, et le soin excessif donné aux accessoires ne fait pas oublier la pensée générale.

Quant à la couleur, elle ne s'est pas abâtardie depuis Van Eyck, elle n'a rien perdu de son éclat sous le pinceau de Jean Mabuse. Quel secret possédaient donc ces maîtres flamands pour que leur peinture nous soit arrivée, après tant de siècles, en un tel état de conservation et de fraîcheur ? Alors que tant d'œuvres plus modernes sont dévorées par le bitume remonté, ces miraculeuses toiles s'éternisent dans une immortelle jeunesse. Mais l'éclat n'est pas leur seule qualité : l'harmonie s'y allie à la richesse, la violence des tons s'adoucit par l'habile disposition de la couleur.

Mabuse possède toutes les qualités de sa race au suprême degré. Il a, comme ses devanciers et ses contemporains, le goût du détail poussé jusqu'à la minutie. Quand il peint un portrait, il n'est pas une ride du visage qu'il ne signale, en traits précis, il ne fait grâce d'aucune particularité, même de celles qui n'ajoutent rien au caractère d'une physionomie. Lorsque du visage il passe au costume, il apporte à peindre celui-ci le même souci d'exactitude formaliste, notant les moindres plis, peignant les fourrures avec une telle perfection qu'on en pourrait compter les poils, dessinant les ramages des étoffes à croire que nous pouvons saisir et manier le tissu.

On a reproché aux Flamands, virtuoses incomparables du réalisme et du coloris, de n'avoir pas eu l'inspiration aussi haute que leur science. Le grief ne manque pas de fondement : placides et positifs

comme tous les gens du Nord, ils aperçoivent et examinent les choses sous leur profil réel, et rien ne s'interpose entre l'objet et leur regard. Ce qu'ils voient, ils le peignent comme ils le voient, sans y rien ajouter ni retrancher, convaincus que la stricte réalité, que la traduction littérale de la nature est la suprême expression de l'art. Ils n'idéalisent pas. Leurs Madones sont des femmes, pis que cela, des Flamandes gauches et disgracieuses ; quant au Christ, ils le revêtent des formes les plus vulgaires que puisse imprimer à un corps humain le tourment du supplice. Quelques-uns ont senti le besoin d'embellir ces figures supraterrestres et s'y sont efforcés : aucun d'eux n'y a pleinement réussi, ni Rogier Van der Weyden, ni Van der Goës, ni Quentin Matsys. Un seul a su nimber ses visages de Vierges d'une auréole vraiment céleste, Hans Memling. Mais celui-là n'était pas un Flamand d'origine, il venait de Cologne et portait en lui toute la sensibilité allemande.

Mabuse peignit, lui aussi, des sujets religieux. Lord Carlisle possède de lui dans sa collection une magnifique *Adoration des Mages* qui est un pur chef-d'œuvre, mais qui pêche également par l'absence évidente de tout sentiment chrétien. En revanche, il est incomparable comme peintre de portraits, et telle est sa perfection dans ce genre que bon nombre de ses œuvres ont été longtemps attribuées à Hans Holbein, ce qui n'est pas une gloire négligeable.

Le superbe portrait de *Jacqueline de Bourgogne* fut acheté à M. Clarke Fund, en 1908, par la " National Gallery ". Il figure dans la salle IV, réservée à l'art primitif flamand.

Hauteur : 0.37. — Largeur : 0.28. — ***Figure grandeur demi-nature.***

LORENZO LOTTO

GROUPE DE FAMILLE

SALLE VII. — ÉCOLE VÉNITIENNE

Groupe de famille

C'EST une famille bourgeoise de Venise que représente ce tableau. De chaque côté d'une table, couverte d'un riche tapis oriental, l'homme et la femme sont assis, faisant face au spectateur. Ils portent les éclatants costumes vénitiens du XVIe siècle, qui fut la période la plus brillante et la plus somptueuse de la sérénissime République. Le mari est revêtu d'une large souquenille brune, serrée à la taille, qui laisse apercevoir les manches de sa veste de soie bleue ; une toque noire est posée sur ses cheveux blonds. Blonde comme lui, d'une opulente beauté qui rappelle le type flamand bien plus que le type italien, la femme enferme ses charmes vigoureux dans la gaine printanière d'une robe de soie rose, serrée à la taille par une ceinture brochée d'or. Un collier et des bracelets de perles ornent ses épaules et ses poignets. Du bras gauche, appuyé sur la table, elle soutient un délicieux petit garçon, blond et joufflu comme sa mère, tout habillé de bleu qui, assis sur le tapis, essaie d'atteindre une coupe de fraises qui sollicite sa convoitise. Il n'est d'ailleurs pas seul à y prétendre. Debout au pied de la table, mais trop petit pour y parvenir, un autre bambin, calé contre le genou du père, fait effort de ses jambes et de ses bras levés pour prendre sa part de l'attirante gourmandise. C'est un bijou pictural que cet enfant tout nu dressant ses menottes potelées et cambrant son torse en un mouvement d'une grâce infinie. Détaché de cette toile, ne dirait-on pas que c'est un amour sorti du pinceau truculent de Rubens?

Tout est beau d'ailleurs dans ce tableau, sans oublier ce lumineux paysage de mer, resplendissant sous l'azur du ciel, qu'on aperçoit par la fenêtre ouverte. Signalons surtout la beauté des visages du père et de la mère, dont les regards, sérieux et comme attendris, semblent converger vers un objet qu'on ne voit pas, en avant de la toile. Il y a dans ces figures une intensité de vie, dans l'attitude un naturel qui révèlent la main d'un maître.

Maître en son art, Lorenzo Lotto le fut au plus haut degré. Pourquoi, avec un tel talent, ce peintre est-il si peu connu que beaucoup ignorent même jusqu'à son nom? Peut-être faut-il attribuer cette disgrâce à l'ironie du sort qui le fit naître dans la Venise du XVIe siècle, c'est-à-dire dans le pays et dans le même temps que Giorgione et le Titien. Y avait-il place pour lui à côté d'aussi illustres rivaux? Peut-être aussi fut-il victime de sa modestie qui était grande et qui le détourna d'ouvrir un atelier et d'avoir des élèves. Travaillant seul et ne laissant pas de continuateurs, la réputation qu'il avait acquise de son vivant disparut avec lui ; son œuvre s'effaça complètement devant la gloire de Titien, de Tintoret et de Véronèse.

Lorenzo Lotto ne méritait pas cette déchéance, que la postérité aggrava par quatre siècles d'oubli. Nul, jusqu'à ces derniers temps, ne songea à ressusciter de ces limbes le grand nom de ce maître méconnu. Aussi devons-nous une véritable reconnaissance à l'éminent critique anglais, M. Berenson, qui a entrepris et réalisé la complète réhabilitation de Lorenzo Lotto. Le monument qu'il a consacré à la vie du peintre et à son œuvre, restitue à ce grand sacrifié la place plus qu'honorable qu'il mérite d'occuper parmi les maîtres du XVIe siècle. Bien que ses toiles ne jouissent pas encore de la réputation à laquelle elles ont droit, on n'ose plus contester aujourd'hui leur éclatante valeur et Lotto a repris sa place, non pas au même plan que Giorgione et Titien, mais à leur suite immédiate.

Lorenzo Lotto naquit à Venise en 1480. Tout jeune il manifesta de

brillantes dispositions pour la peinture. Quand il s'agit pour lui de choisir sa voie, il se heurta à deux influences opposées qu'il subit tour à tour, mais à des degrés différents. D'un côté Jacopo di Barbari, Alvise Vivarini et Cima de Conegliano; de l'autre, Giovanni Bellini, qui fut le maître du Titien. Son tempérament le poussa plutôt vers la manière de Vivarini, plus conforme à sa nature rêveuse et sentimentale. Lorenzo Lotto était, en effet, d'une douceur extrême. Arétin, l'ami de Titien, qui ne se recommandait pas par les mêmes qualités, lui écrivait une lettre commençant par ces mots : « O Lotto! qui es bon comme la bonté et vertueux comme la vertu! »

Ce caractère ne l'inclinait pas aux nouveautés que Titien et son école à Venise, Mantegna à Padoue, introduisaient dans l'art en essayant de le libérer de l'étreinte religieuse. La mythologie ne l'attirait pas, loin de là ; elle lui paraissait un sacrilège, une déchéance de la peinture. Fidèle aux traditions et à ses propres sentiments, il voua son pinceau à l'Église et ne peignit, en dehors des portraits, que des scènes religieuses ou des panneaux d'autel. Depuis le *Saint Jérôme* du Louvre, qui fut sa première peinture jusqu'à la décoration de la maison de la Vierge, à Lorette, qui marque son chant du cygne, toute sa vie fut consacrée à la glorification de la Foi. Lotto fut poussé à Lorette par l'angoisse de l'autre vie, redoutant, lui si pieux, de n'avoir pas suffisamment servi Dieu. Moyennant un florin (!) par mois, il peignit là ses dernières œuvres, ne demandant en retour que des prières après sa mort. Elle vint le surprendre dans sa pieuse et méritoire tâche.

Le *Groupe de famille*, dans lequel on a vu faussement le peintre entouré des siens, fit partie de la collection de Lucien Bonaparte. Il a été légué à la "National Gallery" en 1879, par Miss Sarah Solly et figure dans la salle VII réservée à la peinture vénitienne.

Hauteur : 1.14. — Largeur : 1.39. — *Figures grandeur naturelle.*

RAEBURN

Mrs. LAUZUN

SALLE XX. — ÉCOLE ANGLAISE

Mrs. Lauzun

ON a dit, non sans raison, que Raeburn est, parmi tous les peintres anglais, celui qui posséda le mieux " l'élégance française ". Ce qui équivaut à affirmer que, dans son art, la finesse de touche anglaise ne tombe jamais dans la mièvrerie et qu'elle se distingue toujours par un sentiment très marqué de la mesure, de l'harmonie, de l'équilibre, de cette chose impondérable que la peinture française semble avoir monopolisée, la perfection dans le goût.

Par ses qualités supérieures, Raeburn mérite de figurer parmi les plus grands portraitistes de l'Angleterre, à côté de Reynolds, de Gainsborough, de Romney et au-dessus de Lawrence.

Écossais de naissance, Raeburn passa toute sa vie dans son pays natal. Il vint à Londres, mais ne s'y fixa pas, bien qu'il en ait eu un moment l'intention sur ses vieux jours. On raconte que, s'étant ouvert de son projet à Lawrence, celui-ci l'en aurait dissuadé par jalousie. C'est au caractère de Lawrence une injure que celui-ci ne mérite pas. A cette époque, Lawrence était dans tout l'éclat d'une carrière heureuse et il ne pouvait craindre la rivalité d'un peintre de cinquante-cinq ans, fort estimé en Ecosse mais presque ignoré à Londres. Quoi qu'il en soit, Raeburn retourna à Edimbourg qu'il ne quitta plus.

« C'est donc en Ecosse, écrit Armand Dayot, qu'il faut se rendre si on veut étudier à fond l'œuvre d'Henry Raeburn, et nous avouons en toute sincérité que le génie réel de ce grand peintre ne s'est révélé à nos yeux qu'après de longues stations admiratives dans les galeries

particulières, nationales et municipales, de son pays natal, qu'il ne quitta que pour un court voyage en 1779, d'où il gagna l'Italie, sur les conseils de Reynolds. »

Celui-ci estimait beaucoup le talent du jeune Raeburn, qui travailla sous ses yeux, dans son atelier, pendant quelques semaines. Raeburn avait le vif désir de connaître l'Italie et de se perfectionner au contact des maîtres. Mais il était pauvre et, par surcroît, marié. Néanmoins, les conseils de Reynolds le déterminèrent. Au moment des adieux, le maître prit Raeburn à l'écart et lui dit :

« Mon ami, j'ignore votre état de fortune, je sais seulement que les jeunes peintres sont rarement riches ; si vous avez besoin d'argent pour vos études en Italie, faites état de moi. »

Raeburn remercia avec effusion, refusa l'argent, mais accepta des lettres de recommandation auprès de personnages de la société romaine. Cette offre généreuse honore autant celui qui en fut l'objet que celui qui en eut la délicate pensée.

Raeburn passa deux ans en Italie. Qu'il y ait perfectionné son talent, cela n'est pas douteux, mais il eut ce mérite de ne rien emprunter aux maîtres qu'il avait voulu connaître et étudier. Alors que Reynolds lui-même avait subi l'influence des Vénitiens, Raeburn s'était assimilé les qualités et la manière des maîtres, mais les avait fondues dans sa personnalité propre, comme en ces alliages où l'introduction d'éléments précieux décuple la valeur d'un métal sans en modifier la nature. Rentré en Écosse, Raeburn était toujours lui-même, mais plus savant, plus maître de son goût et de son pinceau.

« Sa fortune et sa réputation grandirent vite, et bientôt la Société Royale d'Édimbourg lui ouvrait ses portes et ne tardait pas à l'appeler à la présidence.

« Raeburn fut vraiment le peintre national de l'Ecosse et devant lui posèrent tous les hauts personnages de son pays : les Bruce, les

Campbell, les Mac Donald, les Hay, les Scott, les Duff, les Gordon, les Douglas, etc.

« Ce qui caractérise surtout l'art d'Henry Raeburn, c'est la fougueuse liberté du pinceau, la somptueuse générosité du métier, la richesse du coloris et le respect de la vérité.

« Raeburn fut surtout et presque exclusivement un peintre de portraits. Il ne se laissa pas tenter par le grand sujet historique. L'étude du visage de ses contemporains suffisait à l'activité de son génie. Mais le soin presque pieux qu'il met à fixer les traits des hommes illustres de son pays ne l'empêcha pas de consacrer bien des heures de sa laborieuse carrière à la peinture du visage féminin.

« Ses portraits de Mrs. Scott Moncrieff, de Mrs. H. W. Lazarus, de Mrs. Prat, sont de pures merveilles de grâce. Ici, sur le velouté des épidermes, dans la blanche diaphanéité des draperies, son pinceau s'est promené avec la légèreté de celui de Gainsborough. » (A. Dayot.)

N'est-ce pas un admirable mélange de fermeté et de délicatesse, ce portrait de Mrs. Lauzun, qui se détache, comme une vapeur rose et blanche, dans la verdure assombrie d'un paysage d'Écosse? Volontairement flou dans le détail, le pinceau du peintre réserve toute sa vigueur pour modeler les traits de ce beau visage rayonnant de clarté, de pensée, de santé, de tranquillité heureuse. Il y a, dans ce portrait, avec la distinction délicate de Gainsborough, la touche puissante de Goya.

Ce magnifique portrait fut légué à la " National Gallery ", en 1900, par Miss Henrietta F. Tod Lauzun, descendante de Mrs. Lauzun. Il figure dans la salle XX, réservée à l'école anglaise.

Hauteur : 0.74. — **Largeur : 0.61.** — *Figure grandeur nature.*

TITIEN

PORTRAIT DE L'ARIOSTE

SALLE VII. — ÉCOLE VÉNITIENNE

Portrait de l'Arioste

APPUYÉ contre une balustrade de pierre, le grand poète italien se présente de trois quarts. Sa belle et intelligente figure est encadrée par les boucles soyeuses d'une chevelure noire qui retombe sur les épaules ; une barbe très large cache les joues et le menton. Tout, dans ce visage, révèle les qualités maîtresses de l'Arioste, une grande intelligence mise au service d'une énergique volonté. La résolution, la hardiesse, la fermeté se lisent dans les yeux profonds ; le nez, d'un dessin très net, accentue ces traits de caractère. Quant à la lèvre mince, elle trahit la finesse du personnage qui fut aussi habile diplomate que remarquable poète.

Sur les épaules de l'Arioste est jeté un manteau noir qu'on devine plutôt qu'on n'aperçoit sur la grisaille du fond. Il semble n'avoir été mis là par le peintre que pour mettre en valeur tout le détail du pourpoint, fait d'une riche étoffe de soie verte. Sur une face de la balustrade, on lit la signature du peintre : TITIANUS.

Ludovico Ariosto, dit l'Arioste, était né à Reggio, dans le duché de Modène, en 1474. Il passa la plus grande partie de sa vie à la cour des ducs de Ferrare qui le protégèrent, le prirent en amitié, et le chargèrent plusieurs fois de missions politiques très importantes. Il s'en acquitta toujours heureusement et bientôt il eut une situation privilégiée dans la petite cour italienne. Il était l'ornement de la société ferraraise; on le recherchait pour son esprit et pour sa belle humeur; sa conversation était charmante, et, ce qui ne gâtait rien,

il possédait des avantages physiques très appréciés des dames de la cour. Il était d'une haute stature, portant avec aisance le pourpoint et le manteau. Ce beau cavalier maniait avec la même habileté la plume et l'épée; il tournait à ravir le madrigal et menait une aventure galante avec une bravoure dont ses biographes nous ont laissé le complaisant récit.

Quand l'âge eut assagi sa fougue, il abandonna les plaisirs pour des occupations plus sérieuses; il dit adieu aux petits vers pour se consacrer à la grande poésie. C'est alors qu'il entreprit le *Roland furieux*, auquel il doit l'immortalité. Il employa à cette œuvre dix années de sa vie. Ce poème fut publié pour la première fois en 1516; il comprenait quarante chants, mais il fut retouché et augmenté de six chants par l'auteur, qui en donna une édition nouvelle en 1532. L'Arioste a laissé en outre des satires, des poésies diverses, des comédies et des vers latins. Il mourut en 1533.

L'Arioste est une des physionomies les plus intéressantes de la société italienne du XVIe siècle. En lui se résument, pour ainsi dire, les qualités de cette époque où les violences, les brutalités du moyen âge à peine finissant se heurtaient aux aspirations de la génération nouvelle, qui tendaient vers l'élégance, la mollesse, la douceur du bien-être et le charme du bien-dire. Nul siècle n'a plus que celui-là présenté le spectacle des plus étranges contrastes; en aucun temps, peut-être, l'histoire n'a enregistré plus de crimes et de coups de force, mal dissimulés sous un vernis de chevalerie. Les spadassins opéraient en habit de velours et souvent se recommandaient de la protection officielle des princes.

Titien connut l'Arioste à Ferrare, où l'avaient attiré les pressantes sollicitations du duc régnant, Alphonse de Ferrare, qui fut un grand protecteur des arts.

Le poète et le peintre étaient à peu près du même âge : l'Arioste avait trente et un ans, Titien, vingt-huit. Les deux hommes s'appré-

cièrent mutuellement et se lièrent d'une solide amitié. Titien, au début de sa longue carrière, eut l'heureuse fortune de rencontrer deux grands esprits qui le comprirent et s'employèrent à sa gloire : l'Arétin et l'Arioste. Celui-ci, bien en cour, servit le peintre de tout son pouvoir auprès du prince : Alphonse de Ferrare était d'ailleurs trop artiste pour ne pas essayer de retenir auprès de lui un peintre dont il devinait le génie. Ce Mecène légendaire accueillit Titien avec honneur, le traita en ami, et lui ménagea un appartement dans son propre château. En outre de ses nombreux portraits, il lui commanda de nombreux tableaux, comme *Bacchus et Ariane*, la *Vénus à la coquille*, la *Bacchanale*.

Son séjour à Ferrare permit à Titien de produire, en toute tranquillité matérielle, des chefs-d'œuvre qui le rendirent célèbre dans toute l'Europe. Les princes les plus puissants, François Ier, Charles-Quint, les papes se le disputèrent et bientôt il devint en quelque sorte le portraitiste officiel de tous les monarques vivants.

Le magnifique *Portrait de l'Arioste*, que nous donnons ici, appartenait, au XVIIe siècle, à la collection d'Alphonse Lopez d'Amsterdam, où Rembrandt l'admira ; il passa ensuite aux mains de lord Darnley qui le vendit à sir Georges Donaldson pour 750.000 fr. La " National Gallery " l'acheta en 1904 à sir Donaldson, mais ne contribua que pour 225.000 francs à cet achat ; la somme fut complétée par les dons généreux de MM. Waldorf Astor, Alfred Beit, lord Burton, lord Iveagh, Pierpont Morgan et de lady Wantage. Il figure aujourd'hui dans la salle VII, réservée à l'école vénitienne.

Hauteur : 0.80. — Largeur : 0.64. — *Figure grandeur nature.*

J. REYNOLDS

LORD HEATHFIELD

SALLE XVIII. — VIEILLE ÉCOLE ANGLAISE

Lord Heathfield

CE remarquable portrait représente le lieutenant-général Elliot, célèbre en Angleterre pour l'héroïque résistance qu'il opposa, sur le rocher de Gibraltar dont il était gouverneur, aux attaques furieuses de l'armée espagnole acharnée à reprendre cette porte de la Méditerranée. Par son énergie, par sa bravoure personnelle, par son indomptable ténacité, il réussit à repousser tous les assauts, à conserver à l'Angleterre cette citadelle formidable à laquelle elle attache, encore de nos jours, un si grand prix.

A la suite de cette action d'éclat, le général anglais fut anobli et reçut le titre de lord Heathfield, avec une dotation considérable.

C'est ce vaillant soldat que le pinceau de Reynolds a représenté dans la magnifique toile reproduite ici.

Le lieutenant-général est posé de trois-quarts, avec la figure tournée de face. Il est déjà dans un âge avancé; des cheveux gris, secoués par la rafale de la mitraille, encadrent un visage sanguin, énergique, aux traits accentués, où se lit une fermeté inexorable. Les yeux sont petits, mais vifs, durs, et semblent suivre au loin les phases du combat. Il porte l'uniforme de lieutenant-général, culotte et gilet blancs et la tunique rouge à parements noirs, galonnée d'or. De larges épaulettes d'or descendent sur les épaules. Sous la tunique, on aperçoit, barrant la poitrine, le cordon de Saint-Georges.

Dans sa main droite, il tient la clef de la forteresse, enroulée à son poignet par une chaîne, la clef confiée à son honneur de soldat

et qu'il ne rendra pas à l'ennemi, dût-il s'ensevelir avec la garnison sous les ruines de Gibraltar.

Le peintre a placé son modèle dans un décor guerrier, comme il convenait au glorieux défenseur de Gibraltar. Le fond de la toile est constitué par l'amoncellement des fumées vomies par les canons et qui obscurcissent le ciel de vapeurs lourdes et noires. A peine aperçoit-on, à l'angle du tableau, un coin de ciel et une mince bande de mer bleue. A gauche, un canon incliné sur son affût, pointe sa gueule vers la base du roc qu'entourent les ennemis; à droite, un mortier se dresse menaçant, prêt à lancer la mort.

Dans sa simplicité parfaite, exempte de grandiloquence et de détails dramatiques, ce portrait produit un effet impressionnant qui n'est pas contestable. Un autre peintre moins habile aurait multiplié, autour du personnage, les attributs militaires; il l'eût sans doute montré au milieu de la mêlée, animé de l'ardeur du combat, entouré de cadavres et de mourants. Reynolds, qui n'a prétendu faire qu'un portrait, a su donner à sa toile le maximum d'intensité dramatique, sans efforts, sans accessoires de tragédie, par le seul contraste de ce vieillard debout, tranquillement et solidement campé au milieu d'une véritable tourmente de mitraille. En réalité, le peintre a écrit, sans s'en douter peut-être, une éloquente page de l'histoire d'Angleterre.

Ce beau morceau de peinture, d'une couleur discrète et harmonieuse, montre bien la souplesse du talent de Reynolds, qui n'avait pas accoutumé de peindre les héros. Ce merveilleux interprète de la beauté féminine a démontré là que, lorsqu'il le voulait, il pouvait, tout comme un autre, bien mieux que d'autres, montrer de la vigueur.

Reynolds, dès son enfance, s'était senti une vocation obscure pour le dessin. A l'école, dont son père était le maître, il griffonnait des bonshommes sur les marges des livres. On possède un exercice latin, au dos duquel le jeune garçon avait barbouillé des images, et en dessous, on lit de la belle écriture de son père, le maître d'école :

« Dessin fait par le paresseux Joshua pendant la classe ». Cette paresse désespérait le pauvre instituteur. Songeant à l'avenir, il ne vit pour son fils que deux carrières possibles, celle d'apothicaire ou celle d'artiste. Mis au courant de ces projets, le jeune Reynolds marquait une préférence avouée pour le métier d'apothicaire et il ne fallut pas moins que la providentielle influence de Richardson pour l'amener à l'art.

S'il avait peu le goût de la grammaire et du latin, Reynolds était doué d'une volonté très énergique. Et lorsque, enfin, il se résolut à suivre la carrière artistique, il y apporta une persévérance dans l'effort, une ténacité dans le travail qui balancèrent ce qui lui manqua toujours de verve et de spontanéité. Sérieux, appliqué, très probe en art, il alla en Italie se perfectionner au contact des maîtres et, quand il revint en Angleterre, il avait assez de science pour s'imposer, assez de talent pour briller. Le succès lui vint, immédiat et considérable. En peu de temps, il fut le peintre préféré de la haute société londonienne et de la Cour; tous les grands personnages défilèrent dans son atelier et, en 1768, il devenait le directeur de l'Académie royale de peinture que venait de fonder Georges Ier.

Reynolds est un des plus grands, peut-être le plus grand des portraitistes anglais. Si ses portraits d'hommes sont remarquables, ses portraits de femmes et d'enfants sont presque toujours des chefs-d'œuvre. « Il avait, écrit Armand Dayot, pénétré le secret de toutes les élégances, de tout le charme de la femme et aussi de la grâce de l'enfant, qui convenaient à son facile et caressant pinceau, toujours nourri de couleurs riches et fraîches ».

Lord Heathfield est entré à la "National Gallery" avec la collection Angerstein; il figure dans la salle XVIII, réservée à la vieille école anglaise.

Hauteur : 1.42. — Largeur : 1.11. — *Figure grandeur naturelle.*

A. VAN OSTADE

L'ALCHIMISTE

SALLE XII. — COLLECTION PEEL

L'Alchimiste

CE tableau représente l'officine d'un de ces obscurs rêveurs qui poursuivent l'ardu problème de la transmutation des métaux et qui prétendent fabriquer de l'or.

L'impérieuse soif de l'or a malheureusement été, dans tous les temps, le mobile de la plupart des actions humaines, et des pires. Elle suscite presque tous les crimes et l'histoire abonde en récits effrayants où nous voyons des hommes se livrant, dans de sombres laboratoires, à de monstrueuses pratiques dans le but de créer le fascinant métal. Toutes les convoitises, toutes les recherches, toute la science se sont brisées jusqu'à ce jour devant le refus obstiné de la nature à livrer son secret. Et tous ceux qui se sont acharnés à poursuivre cette chimère sont morts de folie ou de misère devant leurs creusets rebelles.

Il ne semble pas que l'expérience ait été plus favorable à l'alchimiste hollandais de Van Ostade. A en juger par le dénuement de son laboratoire, il n'a pas encore trouvé le moyen de faire de l'or. Il a beau compulser le gros livre de kabbale qu'on aperçoit à terre, il a beau multiplier les mélanges dans ses cornues et activer le feu sous le creuset, on devine que la fortune s'obstine à se refuser.

C'est véritablement une officine de démoniaque que cette pièce misérable, encombrée des objets les plus divers et les plus imprévus. A côte de la cheminée où rougeoie le feu des alliages, c'est un chaos de mortiers, de cornues, de plats, de vases, d'entonnoirs, d'écuelles,

d'assiettes ébréchées, jetés pêle-mêle sur le sol battu de cet antre. L'alchimiste lui-même a bien la tête de l'emploi, une vraie tête d'usurier campagnard, dure, rusée, où se lit une cupidité féroce. Van Ostade n'a songé qu'à faire une charge contre la rapacité paysanne; en réalité, il a écrit une page de vérité profonde, très éloquente dans sa forme familière.

L'homme est à son fourneau, activant la flamme sous le récipient où se fond le mélange; tout son être est tendu, toute son attention absorbée, et son regard suit fiévreusement les phases de l'opération. Pour être plus attentif, il a abandonné sa pipe sur un escabeau, à côté de lui. Au second plan, se trouve une sorte d'établi très bas chargé d'ustensiles hétéroclites.

Comme pour donner à son tableau une portée morale, Van Ostade a accroupi dans un coin de la chambre, un garçon misérablement vêtu, qui grignote une croûte, et dans le fond, on aperçoit une femme, sans doute celle de l'alchimiste, qui, à la lueur douteuse de la chambre, raccommode les pauvres hardes du logis.

Cet éternel spectacle de la pauvreté poursuivant la richesse affecte toujours un côté dramatique très réel, en dépit même des intentions satiriques du peintre. Van Ostade y a déployé sa fantaisie la plus aiguë, sa verve la plus mordante, son art le plus parfait. Peu de peintres hollandais ont traité avec une telle maîtrise les scènes d'intérieur. Elève de Franz Hals, il possède les qualités de netteté, de précision, de sincérité qui distinguaient son maître, mais pour la composition, pour la distribution des ombres et de la lumière, il procède plus directement de Rembrandt dont il avait pénétré l'œuvre et dont il était le fervent admirateur.

Toujours, Van Ostade fut hanté par le clair-obscur, qui exige une science profonde et une habileté consommée. Ce fantaisiste charmant, possédait ces deux qualités à un degré supérieur. Il n'avait pas son pareil pour éclairer les coins les plus reculés et les plus sombres d'une

pièce, et il y faisait jouer une lueur diffuse qui rendait visibles les moindres objets.

Il suffit de jeter les yeux sur ce tableau de *l'Alchimiste* pour se convaincre que Van Ostade fût un merveilleux manieur de lumière. Avec quel art il projette sur le premier plan, où se trouve l'attirail du chercheur d'or, la lumière blonde, tandis qu'il laisse dans une pénombre discrète les personnages des plans réculés ! Mais ces ombres mêmes, comme elles sont transparentes et lumineuses ! Dans le coin noir où il s'enfonce, l'enfant est nettement perceptible et la femme fait bien l'effort qui convient pour suivre sur l'étoffe le difficile travail de son aiguille.

« Adrien Van Ostade, écrit Théophile Gautier, n'est certes pas le peintre de la beauté, il n'a fait que d'affreux petits bonshommes trapus, communs, balourds, fumant leur pipe ou buvant leur chope de bière dans des intérieurs aux murailles brunes, éclairées par quelque vitrage à mailles de plomb, ou assis sur des bancs ombragés d'une brindille de houblon à la porte des hôtelleries, écoutant un ménétrier ou un joueur de vielle. Mais tout cela est si juste de mouvement, si fin de ton, si baigné d'atmosphère, si imprégné de la vie rustique et populaire, qu'on trouve à le regarder un plaisir extrême. Ostade a su mettre une poésie dans cette vulgarité et en dégager le sens intime. »

L'Alchimiste est signé sur le plat d'une pelle accrochée au mur, à droite du tableau : *A. V. Ostade. 1661.* Ce tableau faisait partie de la collection Peel et est entré avec elle à la " National Gallery " où il figure dans la salle XII, réservée à cette collection.

Hauteur : 0.34. — Largeur : 0.44. — *Figures : 0.11.*

BOTTICELLI

LA NATIVITÉ

SALLE I. — ÉCOLE PRIMITIVE TOSCANE

La Nativité

SOUS un auvent à toiture de chaume, le grand événement promis au monde par les Prophètes s'est accompli. La Vierge vient d'enfanter un Dieu. Couché sur la terre dure, le nouveau-né agite ses petits membres et tend les mains vers sa Mère. Celle-ci, agenouillée devant son divin Fils, les mains jointes, adore ce fruit glorieux de ses entrailles et remercie l'Éternel de l'avoir associée au prodigieux miracle d'où sortira le salut des hommes. Son visage exprime une béatitude infinie. Derrière l'Enfant-Dieu se tient Joseph, accroupi sur le sol, et cachant dans ses bras croisés sa tête chauve. Fidèle à la tradition biblique, le peintre a placé, comme assistants de cette scène, l'âne et le bœuf légendaires.

La venue du Christ sur la terre a semé la joie jusque dans les profondeurs des cieux. Des anges sont venus du céleste séjour et, agenouillés à côté des bergers et des rois Mages, contemplent le Sauveur du monde. D'autres, au premier plan, embrassent des mortels, afin de symboliser l'ère d'amour qui désormais va régner parmi les hommes. Sur le toit de la cabane, trois anges sont agenouillés, dont deux soutiennent un livre pendant que l'autre entonne un hymne d'allégresse.

Et tout en haut, dans le ciel bleu, au milieu d'une gloire d'or, toute une cohorte d'archanges, se tenant par la main et soutenus par leurs ailes déployées, dansent une ronde joyeuse. Tout est en fête sur la terre et dans les cieux. L'hymne triomphant s'échappe de la poitrine des anges : *Gloria in excelsis !*

Botticelli a apporté la même fantaisie dans le décor de son tableau que dans l'agencement de la composition. L'humble origine du Christ et l'obscurité de sa naissance se trouvent suffisamment expliqués par le sommaire abri de chaume sous lequel il a placé le divin Enfant. Mais là s'arrête son souci de vraisemblance. N'y cherchez pas le paysage aride et ingrat de la Judée, aux environs de Bethléem ; ne cherchez pas davantage les traces du rude hiver de décembre, où se place la naissance de Jésus. Dans l'esprit de Botticelli, ce sont là des détails qui ne comptent pas; ce peintre de la joie et du printemps n'aime pas les frimas ni les ciels gris. N'obéissant qu'à son tempérament, il a fait briller sur la scène biblique un beau soleil italien et il a remplacé les tristes collines de la Judée par une belle ligne de forêt au feuillage vert.

Faisons comme le peintre ; détournons notre pensée des invraisemblances de sa toile pour ne considérer que la manière touchante, naïve et fantaisiste dont il a compris sa Nativité. Botticelli a multiplié à plaisir le détail pittoresque, les épisodes charmants. Toutes ces scènes accessoires sont d'une telle grâce que l'on ne songe pas à la vérité plus ou moins certaine du tableau; on est séduit, conquis par tant de fraîches et délicates inventions.

Quand on parle d'une œuvre de Botticelli, il convient de se souvenir des influences contraires qui sollicitèrent cet artiste, à l'époque où il vécut. Florence subissait les effets d'une première Renaissance qui mit en faveur les sujets tirés du paganisme; les déesses de l'Olympe, les nymphes commençaient à apparaître dans la peinture et s'y présentaient sous des dehors aimables, bien faits pour séduire le pinceau délicat de Botticelli. D'autre part, la religion conservait encore tout son empire dans la société d'alors. Les églises et les couvents étaient, par destination peut-on dire, les protecteurs naturels des artistes, à qui ils donnaient des tableaux pieux à exécuter et de vastes pans de muraille à décorer. Dans l'âme italienne survivait

la piété ancienne, que devaient raviver encore les prédications enflammées du Savonarole.

Botticelli, âme tendre et rêveuse, devait subir cette double influence. Son œuvre est le plus curieux et le plus charmant mélange de mysticité chrétienne et de paganisme riant. Le même peintre qui créa de si adorables Vierges, d'une pureté idéale, exécuta ces éblouissantes toiles du *Printemps* et de la *Naissance de Vénus*, dont on peut dire qu'elles sont les plus belles fleurs de paganisme qui soient jamais écloses sur une palette humaine. Presque toujours, sous l'empire de ce dualisme artistique, Botticelli mélange les deux manières et nous en trouvons un exemple frappant dans la *Nativité*, reproduite ici.

Regardez les anges formant la ronde dans le ciel et dites-moi si ces corps et ces figures n'ont pas une beauté de lignes, une grâce précieuse qui les apparente quelque peu au groupe des nymphes du *Printemps*, avec leur flottement d'étoffes légères et transparentes. Celles-ci, de leur côté, apportent à leurs jeux une pudique décence qui leur permettrait de figurer sans sacrilège aux plus austères événements bibliques.

La *Nativité* de Botticelli est un des plus beaux chefs-d'œuvre que possède la " National Gallery ", qui l'acquit en 1878, pour la somme dérisoire de 37.500 francs. On la paierait aujourd'hui des millions. Elle figure dans la salle I, réservée à l'école primitive toscane.

Hauteur : 1.07. — Largeur : 0.74. — *Figures* : 0.13

J. CONSTABLE

LA CHARRETTE A FOIN

SALLE XXI. — ÉCOLE ANGLAISE MODERNE

La Charrette à foin

« LORSQUE je m'asseois, écrivait Constable, le crayon ou le pinceau à la main, devant une scène de la nature, mon premier soin est d'oublier que j'ai déjà vu de la peinture. Je n'ai jamais rien vu de laid dans la nature... » Et ailleurs : « Je sais que mes compositions ont un caractère original, mais cela fait leur mérite à mes yeux. On pensera ce qu'on voudra de mon art : ce que je sais, c'est qu'il est vraiment le mien. »

C'est en effet cette originalité, cette marque personnelle qui donne à l'art de Constable toute sa valeur éducative, si l'on songe qu'il vécut à une époque où le sentiment de la nature était complètement aboli. Il fut mieux et plus qu'un peintre, il fut un précurseur, un initiateur, une sorte de Jean-Jacques de la peinture. L'honneur lui revient d'avoir ouvert la voie à la glorieuse pléiade des paysagistes français de 1830, qui portèrent l'étude de la nature à sa plus haute perfection.

« Ce qui caractérise Constable, écrit Armand Dayot, et ce qui fait son incomparable supériorité, c'est qu'il sut, bravant toutes les opinions conventionnelles de la critique de son temps, apporter dans ses paysages un élément nouveau, la variété de la couleur, et accepta avec une grande audace, qui stupéfia les derniers admirateurs de Wilson et les partisans exclusifs de Turner, toutes les combinaisons de nuances en apparence les plus disparates qu'offre la nature. Et de cette courageuse sincérité, et de cette passion éclairée est née cette œuvre superbe d'une variété inusitée dans son ensemble harmonieux, malgré la fré-

quente répétition des mêmes motifs. Car ce fut à Flatford et à Delham, où son père Golding Constable exploitait des terres, des moulins à eau et à vent, que Constable devait choisir presque toujours les sujets de ses compositions agrestes. On appela d'ailleurs, dans la suite, cette contrée du Suffolk le « pays de Constable ».

C'est encore un coin de la terre natale que le grand paysagiste anglais a célébré dans sa fameuse toile de *La charrette à foin.* Le sujet? Il est de bien maigre importance, comme l'indique le titre : une charrette vide, conduite par deux paysans, qui traverse une rivière. Mais ce banal épisode de la vie rustique n'est qu'un prétexte, il n'est pas le tableau. Le vrai sujet, c'est l'admirable décor de nature au milieu duquel se meut le minuscule et insignifiant chariot; c'est cette eau limpide, transparente, dans laquelle se mirent les beaux arbres de la rive; ce sont ces arbres eux-mêmes, touffus, nourris, aux belles frondaisons vertes, tout pénétrés de lumière et si vrais qu'en les examinant on croit en voir palpiter et frémir les feuilles; c'est le rustique moulin à toiture de briques qui baigne ses murs dans la rivière; c'est aussi cette vaste étendue de prairies ensoleillées qui s'en vont jusqu'aux confins de l'horizon par un effet de perspective admirable; c'est surtout ce ciel toujours un peu brumeux de l'Angleterre mais qui laisse passer, par des trouées d'azur, une lumière douce et égale.

Ce qui domine tout, dans ce tableau comme dans tous ceux de Constable, c'est la fraîcheur et la clarté de la couleur. Et non pas d'une couleur conventionnelle, mais de cette teinte vive et franche que revêtent les prés sous le soleil, les arbres et les ajoncs au bord des eaux. On peut dire de Constable qu'il fut le premier, après les grands Hollandais méconnus et oubliés de la grande époque, les Ruysdaël, les Hobbema, qui sut voir et aimer la nature vraie et la restituer dans sa verte splendeur.

John Constable avait quarante-huit ans lorsqu'il exposa, au Salon

de Paris, en 1824, sa magnifique toile de la *Charrette à foin*. Cette peinture marque une date dans l'histoire du paysage. On a écrit des volumes sur l'influence exercée par la *Charrette à foin* sur l'art français, mais les critiques ne s'accordent pas tous sur la valeur de cette influence. Les moins favorables à Constable étaient les critiques anglais, qui ne pouvaient se résigner à voir se lever une autre étoile à côté de l'astre glorieux de Turner. Les critiques français, au contraire, se montrèrent enthousiastes de cette peinture saine, franche, lumineuse. Burger-Thoré, notamment, affirme que Constable est le point de départ de l'école de Barbizon, et que Corot, Millet, Rousseau, Daubigny, Troyon, Diaz, sont en quelque sorte ses fils spirituels.

Il n'est pas niable cependant que la *Charrette à foin*, lorsqu'elle parut au Salon de 1824, produisit une véritable sensation. On avait tellement perdu le sentiment de la nature, que ce paysage simple, fait de vrais arbres et de lumière réelle, souleva une sorte de révolution. Delacroix, qui le vit, fut tellement impressionné de son réalisme, de sa fraîcheur, de son éclat, qu'après l'avoir examiné, il refit complètement son tableau du *Massacre de Scio* pendant les quatre jours qui le séparaient de l'ouverture du Salon. L'année suivante, le grand peintre français fit exprès le voyage de Londres pour étudier plus complètement l'œuvre de Constable.

Pendant que tout ce bruit se faisait autour de sa toile, Constable était tranquillement à Londres, recevant modestement les éloges, mais bénissant le public français pour cette gloire si longtemps attendue.

La *Charrette à foin* fut donnée à la " National Gallery ", en 1886, par M. Henry Vaughan. Elle figure dans la salle XXI, réservée à la peinture anglaise moderne.

Hauteur 1.28 — Largeur : 1.85.

REMBRANDT

PORTRAIT DU PEINTRE AGÉ

SALLE X. — ÉCOLE HOLLANDAISE

Portrait du Peintre âgé

PEU de peintres, sauf peut-être Courbet à notre époque, se sont complu, au même degré que Rembrandt, à reproduire leur propre image. Alors que nous ignorons les traits véritables de Raphaël, de Corrège, de Léonard de Vinci, les effigies du grand maître d'Amsterdam abondent, peintes par lui-même avec une évidente complaisance.

Au début de sa carrière, Rembrandt, qui était pauvre et ne pouvait se payer des modèles, fit entrer dans ses tableaux toutes les personnes de son entourage, son père, sa mère, et lui-même. Plus tard, quand la fortune lui fut venue avec la réputation, il continua à se représenter dans différents costumes, de face, de profil, de trois-quarts. Ne nous plaignons pas trop de cette légère faiblesse, elle nous a valu de pouvoir suivre, aux différentes étapes de sa vie mouvementée, les traces que l'âge et les malheurs imprimèrent sur son masque puissant.

S'il fut un peu « avantageux », comme on disait jadis, Rembrandt avait quelques raisons de l'être. Jeune, il avait une figure aux traits intelligents et réguliers, éclairés par la flamme de deux yeux profonds. Une fine moustache relevée au coin des lèvres lui donnait un air cavalier qui lui seyait très bien.

Il a du génie et il est beau. C'est plus qu'il n'en faut pour le rendre populaire en ce pays de Hollande où l'élégance et la distinction sont rares. Il devient rapidement l'idole de la haute société d'Amsterdam, où il s'est fixé. Les jeunes filles le regardent complaisamment, comme

un homme à qui elles seraient fières d'unir leur destinée. Parmi ces femmes, fraîches et belles, Rembrandt en distingue une, la blonde Saskia Van Uylenborch, fille d'un de ses amis, grand marchand de tableaux de la ville. Saskia est belle, et l'artiste l'épouse et lui voue une affection profonde. Pour lui plaire, pour l'entourer de luxe, Rembrandt, qui est simple pour lui-même, devient ami du faste, acquiert une maison, l'orne de meubles précieux, de toiles de maîtres. Sur les blanches épaules de sa femme, il se fait une gloire de jeter un collier de perles qui vaut une fortune, cadeau royal dont il répète les exemples avec une dangereuse imprévoyance.

De cette époque heureuse, Rembrandt nous a laissé le témoignage dans les nombreux portraits qu'il fit de Saskia et de lui-même : Saskia, avec sa bonne figure tranquille et réjouie de femme aimée, Rembrandt, rayonnant de joie et de santé, dans l'épanouissement d'un génie à qui l'avenir et la gloire sont promis.

Mais bientôt les malheurs fondent sur le grand peintre, le Destin multiplie ses coups. Ce sont d'abord deux fils qui meurent et leur disparition assombrit le foyer, naguère si riant. Ces morts accablent Rembrandt et Saskia plus durement encore : la fraîche jeune femme s'étiole, perd sa beauté, traîne douloureusement une existence condamnée et, enfin, elle meurt à son tour, laissant Rembrandt dans le plus sombre désespoir.

En même temps que la mort, la misère envahit sa maison. Les prodigalités auxquelles il s'est livré l'ont endetté terriblement, malgré son labeur formidable et les prix élevés qu'on lui paye ses toiles. Las de patienter, les créanciers s'irritent, le traquent. Bientôt, il est contraint de vendre sa maison, cette maison où il avait connu tant d'années heureuses ; sa galerie de tableaux se disperse, aux enchères publiques, aux quatre vents du ciel. Et lui-même est déclaré en banqueroute.

Sa servante Heindrickje Stoffel, devenue sa femme, s'est faite la

consolatrice et le soutien de ce génie aux prises avec le malheur. Énergique et vaillante, elle lutte pied à pied, essayant de retarder la ruine, d'arracher à la meute des créanciers quelque débris de fortune. Elle n'y parvient pas et, de chagrin, la dévouée compagne du grand homme meurt à son tour, bientôt suivie dans la tombe par le dernier enfant de Rembrandt, Titus, enlevé par une maladie foudroyante

C'est le Rembrandt de cette époque que nous montre le portrait reproduit ici. Nous sommes loin de l'élégant cavalier de jadis ; la figure s'est ridée, le regard, vif encore, est voilé de tristesse ; des cheveux blancs s'échappent d'une sorte de turban qui n'a plus l'allure victorieuse de son toquet de jeune homme. Rembrandt n'a que cinquante-cinq ans, mais le malheur l'a prématurément marqué de sa griffe ; il est déjà un vieillard.

L'artiste n'a pas essayé de se flatter ; il n'est plus à l'âge de ces coquetteries. Au contraire, il a indiqué, de sa main géniale, les ravages de la douleur et la mélancolie de son âme. Lorsqu'on sait le sort tragique de ce grand homme, cette peinture prend un caractère poignant qui nous étreint d'une intime émotion.

Ce magnifique portrait de *Rembrandt âgé* fut acheté par la " National Gallery ", à la vente de Lord Midleton, pour la somme de 10.760 francs, somme dérisoire pour un tel chef-d'œuvre. Il figure dans la salle X réservée à l'École hollandaise.

Hauteur : 0.83. — Largeur : 0.69. — *Figure grandeur nature.*

ANTONELLO DE MESSINE

PORTRAIT DE JEUNE HOMME

SALLE VII. — ÉCOLE DE VENISE ET DE BRESCIA

Portrait de jeune homme

IL n'est guère de portraits, authentiquement signés par Antonello de Messine, qui ne soient des chefs-d'œuvre. Le Louvre possède un admirable *Condottiere*, d'une énergie et d'une puissance de rendu merveilleuses ; le portrait de *Jeune homme* que nous donnons ici ne lui cède en rien pour la vigueur de l'expression et la supérieure habileté de la facture.

C'est une tête véritablement expressive que celle de ce jeune homme, avec ses traits osseux, tout en saillies, et ces yeux bleus qui ont l'éclat et la dureté du marbre. Sur le front bas, les cheveux sont plaqués, découpés en rond, à la mode italienne du temps, cachant les tempes et couvrant les oreilles. Un bonnet d'un rouge vif, posé sur la tête, accentue encore par le contraste l'énergie de ce visage, au nez hardi, à la lèvre mince. L'ensemble décèle la vigueur, la résolution et marque plus de brutalité que de distinction.

On a voulu voir dans cette effigie le propre portrait du peintre, mais rien ne confirme cette assertion. Ce jeune homme s'apparenterait plutôt, par le costume et par l'air peu engageant du visage, au fameux *Condottiere* du Louvre. On y retrouve bien le caractère et le type de ces coureurs d'aventures. moitié soldats moitié spadassins, qui mettaient leur audace et leur poignard au service de toutes les besognes sanglantes, pourvu qu'elles fussent bien payées.

Si l'on en croit Vasari, qui ne contrôlait pas toujours ses affirmations, Antonello de Messine aurait eu lui-même une âme de bandit.

Et voici la funambulesque et invraisemblable histoire qu'il raconte dans ses *Vies des Peintres.*

Antonello, qui vivait à Messine, sa ville natale, étant venu par hasard à Naples, y aurait vu un tableau de Jean Van Eyck, peint suivant un procédé qui donnait à la peinture un éclat remarquable. Il s'agissait de la peinture à l'huile, alors inconnue en Italie. Dans le but de surprendre un secret aussi merveilleux, il se serait rendu à Bruges, aurait séduit Van Eyck et lui aurait ravi la précieuse formule. C'est tout juste si Vasari ne l'accuse pas d'avoir abrégé les jours du peintre flamand pour demeurer seul possesseur du procédé.

L'histoire est ingénieuse, mais elle a le défaut d'être fausse de tous points, puisque Van Eyck mourut trois ans avant la naissance d'Antonello de Messine. C'est ainsi que s'est accréditée la légende d'un grand artiste poussant jusqu'au crime la passion de son art.

La vérité est sans doute beaucoup plus simple. Qu'Antonello de Messine ait pu voir à Naples un tableau de l'école flamande, la chose n'a rien que de très vraisemblable ; qu'il s'y soit même trouvé en relations avec un élève de Jean Van Eyck, c'est aussi fort possible. Rogier Vander Weyden, notamment, vint à Rome en 1450 et rien ne prouve que les deux artistes ne se soient pas rencontrés. On peut admettre aussi qu'au cours de conversations avec le peintre flamand, Antonello de Messine ait obtenu des demi-confidences dont il aurait tiré parti. Quant à s'être procuré par un crime le secret de la peinture à l'huile, tout ce que l'on sait de la vie de ce bel artiste concorde à faire rejeter une telle supposition. Nous le trouvons à Venise, sur la fin de sa vie, chargé de commandes officielles, honoré dans la cité pour la beauté de son talent et la dignité de son caractère.

On est moins bien renseigné sur les débuts de sa carrière. Né à Messine, il semble n'avoir pas quitté la Sicile pendant son enfance et l'on se demande auprès de quel maître il a pu apprendre la peinture, dans cette île qui n'a jamais passé pour être un foyer artistique bien

brillant. Il y a tout lieu de croire qu'il suivit les leçons de quelque peintre médiocre de sa ville natale et que ses exceptionnelles qualités suppléèrent à l'insuffisance de son professeur.

Antonello de Messine est, en vérité, un très bel artiste, l'un des mieux doués qu'ait produits la peinture italienne au xve siècle. Son dessin est d'une rare correction, ferme, vigoureux, savant, et sa couleur possède un éclat harmonieux que n'a pu entamer le temps. Dans la première partie de sa carrière, il peignait ses tableaux à la détrempe et quand il eut appris l'emploi de l'huile, il les enduisit de vernis qu'il préparait lui-même.

Supérieur dans le portrait, il n'est pas moins remarquable lorsqu'il aborde la peinture religieuse. " La National Gallery " possède de lui des tableaux qui sont, dans ce genre, de vrais chefs-d'œuvre, notamment un *Saint Jérôme dans sa cellule* et un *Christ sauveur*, qui comptent parmi les plus beaux de ce musée. On peut voir également à Venise des peintures religieuses, signées de lui, qui supportent sans désavantage la comparaison, comme dessin et comme couleur, avec les œuvres des maîtres vénitiens de la grande époque.

A une époque où l'art en Italie cherchait sa voie, où les peintres se débattaient encore dans les raides formules byzantines, Antonello de Messine s'est élevé tout seul, par la souplesse de son dessin et la vigoureuse franchise de la facture. Il est vraiment un maître.

Le *Portrait de jeune homme* appartint longtemps à la famille Molfini de Gênes. C'est un membre de cette famille qui le vendit, en 1883, à la " National Gallery ", pour la somme de 26.000 francs. Il figure, sur un chevalet, dans la salle VII, réservée à l'école vénitienne, à laquelle on l'a un peu arbitrairement rattaché.

---

1 **Hauteur : 0.42. — Largeur : 0.32. — *Figure grandeur demi-nature.***

PETER DE HOOCH

COUR DE MAISON HOLLANDAISE

SALLE XII — ÉCOLE HOLLANDAISE

Cour de Maison hollandaise

C'EST bien là une cour de la méticuleuse et propre Hollande, une cour nette, soignée, où rien ne traîne sinon le balai et le seau, toujours à portée de la main des ménagères attentives. Ce n'est qu'une modeste cour de paysans, mais tout y respire l'ordre; le dallage de briques vient d'être récemment lavé à grande eau et reluit comme un parquet de salon. Une sorte de treille surplombe un appentis, à droite, et une porte à laquelle on accède par quelques marches donne accès à la rue dont on aperçoit, par-dessus le mur, les arbres touffus. C'est sans doute par cette porte que vient d'entrer la femme que l'on aperçoit, conduisant par la main une petite fille. Elle porte le modeste costume des paysannes hollandaises, avec la coiffe étroite et le gorgerin tombant; sa robe bleue est de tissu vulgaire, mais tout cela est propre, soigneusement brossé. La fillette, elle aussi, si gentille dans sa longue jupe, est un petit bijou, charmant à regarder, avec sa petite frimousse bien lavée et ses cheveux parfaitement peignés.

Ces peintures hollandaises nous paraissent particulièrement intéressantes, en dehors même de leur valeur intrinsèque qui est grande, parce qu'elles évoquent un passé que sans elles nous ne connaîtrions pas, parce qu'elles nous restituent, dans leur cadre familier et dans leur existence quotidienne, une époque et un pays dont nous admirons les qualités d'ordre, de simplicité, de méticuleuse propreté.

Les peintres hollandais du XVIIe siècle peuvent se diviser en deux

catégories : ceux qui se firent, comme Gerard Dow, Peter de Hooch, Terburg, les historiographes de la Hollande laborieuse, soigneuse et tranquille ; et ceux qui, à l'exemple de Jan Steen, de Brauwer, de Van Ostade, de Téniers, vouèrent leur pinceau à la peinture des scènes de cabaret, des rondes débraillées, des batailles de paysans. Ce sont les deux physionomies caractéristiques de la Hollande qui nous sont ainsi montrées, en des toiles délicieuses, car les uns et les autres, peintres d'intérieurs bourgeois ou peintres de tabagies, possèdent à un égal degré les qualités de fantaisie, d'humour, avec le même esprit observateur et le même sens du pittoresque.

Voyez cette *Cour de maison hollandaise :* réduit au seul groupe de la femme et de la fillette, le tableau pourrait à la rigueur se suffire, mais il ne serait qu'un tableau de genre sans grande importance, il ne nous montrerait qu'une paysanne et notre curiosité ne serait qu'à demi satisfaite. Le peintre semble l'avoir bien compris et il s'est dit que son œuvre gagnerait à se compléter par un peu plus de couleur locale. Et, sur la gauche de son tableau, il a ouvert une porte par laquelle il nous permet de jeter un regard curieux et intéressé sur la disposition intérieure des maisons hollandaises. Cette porte nous montre un couloir éclairé par une lucarne et aboutissant à une deuxième cour plus spacieuse au bout de laquelle on aperçoit d'autres maisons fermées par des portes à claire-voie. Dans le rai de lumière qu'envoie le jour dans le couloir se tient une bonne femme en robe rouge et caraco noir, qu'on aperçoit de dos, et qui semble tricoter en regardant la maison d'en face.

L'ensemble de ce tableau est charmant ; les briques rouges de la porte et du mur l'éclairent d'une note joyeuse encore accentuée par la belle lumière qui tombe d'un ciel d'été. Avec ce sens de la couleur que possédaient à un si haut degré les peintres hollandais, Peter de Hooch a multiplié les tons gais, le rouge vif, le bleu pur, et il a disposé ces tons éclatants avec un art si harmonieux, avec une telle entente des

valeurs que toutes ces notes éclatantes se fondent en un ensemble chatoyant et discret.

Faut-il insister sur l'habileté, tant de fois constatée, qu'apportaient ces « petits maîtres » dans le maniement de la lumière? Les Hollandais furent de merveilleux modèles dans cet art. Tandis que certains, comme Gerard Dow, Metzu et Van Ostade, s'attaquaient en se jouant aux difficultés du clair-obscur, d'autres, comme Vermeer et Peter de Hooch, ne travaillaient qu'en plein soleil et réalisaient le problème, non moins ardu, de camper des personnages, de peindre des intérieurs, de bâtir des perspectives, sans recourir à l'opposition si commode des ombres. Le tableau que nous donnons ici est un des plus parfaits modèles de ce genre difficile qu'un grand peintre seul peut aborder.

Or Peter de Hooch fut sans contredit un grand peintre. Il était né à Rotterdam, ville qui fut une pépinière d'artistes de valeur. On ne sait pas qui fut son maître, mais l'influence de Fabritius et de Vermeer se manifeste clairement dans son œuvre. Je dis influence et non pas imitation, car Peter de Hooch, qui vécut longtemps à Delft, connut et fréquenta ces deux peintres et il est présumable qu'ils adoptèrent ensemble cette manière qui les a rendus célèbres.

La *Cour de maison hollandaise* porte la signature du peintre sur la pierre de gauche formant l'assise de la porte : P. D. H. 1658. Il fut acheté à la fameuse vente Delessert à Paris, en 1869, pour 43.050 francs, et passa entre les mains de M. Peel qui le légua à la " National Gallery " en 1871 avec le reste de sa collection. Il figure dans la salle XII réservée à la collection Peel.

Hauteur : 0.73. — Largeur : 0.59. — *Figure : 0.23.*

H. MEMLING

SAINT JEAN ET SAINT LAURENT

SALLE IV. — ÉCOLE PRIMITIVE FLAMANDE

Saint Jean et saint Laurent

AUTOUR des obscurités qui, très longtemps, ont enveloppé l'existence de Memling, de nombreuses légendes se sont fondées. Que fut ce peintre célèbre, demeuré si énigmatique pendant des siècles ? D'après certains, Memling était un soldat de l'armée de Charles le Téméraire, blessé au siège de Nancy, recueilli à l'hôpital Saint-Jean, et peignant là, par gratitude pour ses bienfaiteurs, *la Châsse de sainte Ursule* et *le Martyre de sainte Catherine*, sans compter deux ou trois morceaux de moindre importance ; d'autres ont imaginé une vie plus aventureuse encore, traversée d'amours tumultueux, de voyages accidentés et terminée par une mort dramatique et touchante dans un monastère espagnol ; d'autres enfin nous le représentent comme un paisible bourgeois de Bruges, peintre à ses heures, né et mort dans le pays.

Une simple phrase d'un manuscrit de Jacques de Meyere, historien brugeois du xv° siècle, manuscrit retrouvé dans les archives de Lille, réduit à néant ces belles légendes : « Le onze août (1494), y est-il dit, est mort dans notre ville, maître Hans Memmelinc, regardé comme le plus habile et excellent peintre de toute la chrétienté. Il était né dans la principauté de Mayence et a été enterré dans l'église Saint-Gilles. »

Memling était né à Mayence. Cela seul fait tomber toutes les incertitudes et rend vaines toutes les dissertations et toutes les querelles sur son art. Il n'y a plus à rechercher la filiation de sa peinture avec la peinture flamande. Ce qui surprenait confusément jadis, on le sait

aujourd'hui. On ne s'étonne plus de l'onction, de la suavité de Memling, apparaissant comme un phénomène au milieu du réalisme de l'art flamand. Venu d'Allemagne, né dans ces terres rhénanes qui, durant tout le moyen âge, avaient été un vivant foyer de rêverie poétique et mystique, Memling apportait l'idéal à la Flandre positive. Il avait eu beau emprunter aux Flamands leurs procédés nouveaux, l'inspiration de ses œuvres restait toute différente de celle qui animait l'œuvre des Van der Goës et des Peter Christus. A leur différence, il transfigurait ce qu'il copiait et choisissait dans les formes humaines ce qu'il y voyait de plus aimable et de plus délicat.

Quel plus éloquent exemple donner à nos lecteurs que ces figures de saints, reproduites ici ? D'apparence, tout est flamand, la disposition des personnages, le cadre ogival du fond avec échappées de paysage, la fraîcheur et la vivacité du coloris. On pourrait se croire en présence d'un panneau de Van Eyck ou d'Hugo Van der Goës ; mais si le regard s'arrête sur le visage, quelle différence ! Rien n'y paraît de la rude précision flamande, sèche jusqu'à la laideur. Sur le front des deux bienheureux flotte cette chose irréelle que jamais les Flamands ne surent imprimer au visage de leurs saints. N'est-ce pas véritablement une béatitude céleste qui rayonne sur les traits de saint Jean contemplant l'Agneau ? Ne lit-on pas une expression idéale dans toute l'attitude de saint Laurent qui s'appuie sur le gril, instrument de son martyre, avec la fierté d'un monarque s'appuyant sur son sceptre ?

Quand on veut bien connaître l'art de Memling, il faut relire les belles pages que Fromentin, le grand artiste, a consacrées au peintre de *la Châsse de sainte Ursule :*

« Considérez Van Eyck et Memling par l'extérieur de leur art ; c'est le même art qui, s'appliquant à des choses augustes, les rend avec ce qu'il y a de plus précieux... Sous le rapport des procédés la différence est à peine sensible entre Memling et Jean Van Eyck, mais dès qu'on les compare au point de vue du sentiment, un monde les sépare...

Van Eyck copiait et imitait, Memling copie de même et transfigure. Celui-là reproduisait, sans aucun souci de l'idéal, les types humains qui lui passaient sous les yeux ; celui-ci rêve en regardant la nature et il crée, comme type féminin surtout, un être d'élection inconnu jusque-là, disparu depuis. En peignant le beau visage d'une femme, il peint une âme charmante. »

Longtemps attribuées à Jean Van Eyck, ces deux figures ont été restituées par le savant M. Weale à Hans Memling, le délicieux peintre des Vierges. *Saint Jean et saint Laurent* figurent à la "National Gallery" dans la salle IV, réservée à la peinture primitive flamande.

Hauteur : 0.57. — Largeur : 0.17 — *Figures* : 0.40

TURNER

PÊCHEURS FRANÇAIS PRENANT LA MER

SALLE TURNER. — ÉCOLE ANGLAISE

Pêcheurs français prenant la mer

LA scène représente le port de Calais, avec sa jetée s'avançant dans la mer. Un ciel d'orage, lourd de nuées tourbillonnantes, écrase les eaux d'une sorte de manteau de plomb ; un vent de tempête est déchaîné, qui soulève les vagues, fait claquer les voiles et danser les barques. Malgré le gros temps, celles-ci prennent la mer et partent pour la pêche. Deux d'entre elles ont déjà quitté la jetée, une troisième est encore sur le bord, prête à s'éloigner.

Penchée au-dessus du parapet, une femme vêtue de rouge fait ses dernières recommandations aux marins. A l'entrée du port, on aperçoit, à demi caché par une des barques, le paquebot anglais chargé de passagers qui se dirige vers la ville, ses voiles sombres tendues par le vent. Au loin, vers la haute mer, dans la pénombre de ce jour douteux, un grand bateau profile sa mâture grêle.

Cet impressionnant tableau appartient à cette manière de Turner dans laquelle le grand artiste tient en bride son étincelante fantaisie, et s'oblige lui-même à la stricte observation de la nature ; il date de cette période de sa vie, comprise entre 1835 et 1845, où, revenu de l'idéal, il reproduit aussi énergiquement que possible les impressions qu'il reçoit de l'univers, en y associant son sentiment profond. Le prodigieux artificier de la couleur ne grandit plus, n'enflamme plus d'éclairs ses compositions, mais en restant dans la réalité, son génie trouve en lui-même assez de ressources pour conserver à la nature vraie cette puissante poésie dont il a gardé le secret.

Que l'on compare la toile reproduite ici avec son *Ulysse et Polyphème*, donnée également dans cette collection. Dans cette dernière toile nous sommes en plein idéal, dans un éblouissement de clartés resplendissant sur un paysage d'une irréelle splendeur, et nous admirons cette puissance d'évocation, cette imagination étrange et fascinante qui nous montrent une nature impossible, mais ravissante. Ici, tous les feux sont tombés, ceux qui se traînent à la surface des eaux vertes ont des teintes blafardes et sourdes. Nous ne sommes plus au pays de l'enchantement et de la chimère, mais sur un rivage réel, pareil à ceux que nos yeux ont vus. Et c'est précisément parce que nos yeux ont vu et qu'ils ont pu contempler la sinistre beauté de la mer dans ses jours de colère, que nous restons stupéfaits et confondus devant la vérité de cette page émouvante.

Ces toiles-là, moins brillantes que les autres, parlent davantage à notre cœur, sinon à notre imagination. Elles nous paraissent plus belles parce qu'elles sont plus vraies, parce qu'elles nous sont un prétexte de revivre et de contrôler nos propres impressions. Pour avoir trop obéi à sa passion de la chimère, Turner en est venu, comme beaucoup d'autres génies, à côtoyer souvent la folie, quelquefois même à y tomber.

« A un certain moment, écrit M. Armand Dayot, dans son beau livre sur *la Peinture anglaise*, le vertige de la lumière s'empare de Turner et, après une courte halte dans les gris-perle de Van de Velde, il partira brusquement comme Icare à la conquête du soleil, périlleuse ambition, sublime mais dangereuse ascension, qui mène à la folie ou à la mort. Mais avant d'arriver à cette période de décadence, disons plutôt de vertige final, où l'horreur systématique des ombres le plonge dans des gouffres de lumière et où il cherche à faire vivre sur des fonds liquides des fantômes jaunes, roses ou blancs, d'êtres, de villes, de paysages fantastiques, que de purs et merveilleux chefs-d'œuvre, où se manifestent toutes les inquiétudes, toutes les

tendresses, toutes les exaltations de sa grande âme de peintre et de poète ! »

La toile des *Pêcheurs français prenant la mer* est un de ces chefs-d'œuvre. Il est impossible de traduire plus éloquemment la sombre beauté de la mer hostile et la sereine poésie qui se dégage de ces hommes s'apprêtant tranquillement à affronter les périls de leur rude métier.

William Turner naquit à Londres, le 23 avril 1775. Son père était barbier à Covent Garden, et il comptait bien que son fils embrasserait la même profession. Les dispositions du jeune Turner pour la peinture le touchaient peu. Il ne fallut pas moins que la haute influence du docteur Murno pour le décider à laisser son fils suivre sa vocation. La carrière de Turner fut particulièrement rapide. A l'âge de vingt ans, il exposait déjà des toiles admirables, comme son *Lever de soleil dans le brouillard*, qui est un de ses chefs-d'œuvre; il avait vingt-sept ans à peine lorsque l'Académie de peinture lui ouvrit ses portes. Ses voyages sur le continent et en Italie lui firent connaître de nouveaux horizons de lumière qu'il transportera plus tard, en les magnifiant, sur d'inoubliables toiles.

« Turner est surtout grand parmi les plus grands peintres parce qu'il fut un novateur, parce que jusqu'à la dernière heure de sa vie, il ne cessa de demander à de nouvelles combinaisons de couleurs la définitive expression des phénomènes lumineux les plus mystérieux. »

Les *Pêcheurs français prenant la mer* figurent à la "National Gallery", dans la salle XXII, réservée aux œuvres de Turner.

Hauteur : 1.70. — Largeur : 2.39.

DELACROIX

ATTILA (ALLÉGORIE)

SALLE XVII. — ÉCOLE FRANÇAISE

Attila

IL ne faut pas chercher dans cette magnifique peinture un quelconque épisode de l'invasion du monde chrétien par les hordes barbares du roi des Huns. Il ne s'agit ici que d'une allégorie. Sous le masque rude de l'Attila casqué de fer et brandissant sa pique, qui s'avance à la rouge lueur des incendies allumés sur son passage, Delacroix a voulu symboliser la Barbarie sous toutes ses formes, ignorante, brutale, dévastatrice. Le char du malfaisant génie, poussé par des Forces aveugles et bestiales, écrase tout, profane tout, et chasse devant lui tout ce que l'âme des hommes, touchée par la civilisation, a appris à aimer : la Beauté, l'Art, la Jeunesse. L'envahisseur passe indifférent, sinistre, insouciant des ruines et des cadavres amoncelés autour de lui. Au premier plan, un groupe est situé, le groupe des vaincus, qui forme avec le Barbare orgueilleux la plus éloquente antithèse.

Accroupi sur le sol et maintenant de la main droite une lyre dont les cordes sont brisées, un vieillard soutient sur ses genoux un jeune héros, beau comme un dieu, qui tombe frappé d'une flèche mortelle. Ce héros, tout à l'heure plein de vie, c'est le savoir, l'intelligence, la pensée humaine écrasés par l'effort de l'ignorance et de la sottise triomphantes. A côté de lui, éplorée et gémissante, la Beauté lève vers les cieux des yeux résignés, dans l'attente du trait qui la couchera aussi, pantelante, sous les roues du char meurtrier.

Delacroix a peint de nombreuses allégories dans lesquelles il apporte toujours une grande hauteur de pensée et une prodigieuse richesse d'exécution. La pensée est hardie, franche, claire; du premier regard on devine l'idée directrice de l'œuvre. Quant à l'exécution, elle est celle d'un des plus étonnants artistes dont l'histoire fasse mention.

Aucun peintre, depuis Rembrandt, n'a montré une plus grande science dans le maniement de la couleur. Il possède le secret de faire flamboyer les tons les plus éclatants et de les fondre en des ensembles harmonieux et chands. Il est un magicien. Il brutalise les effets, la vie apparaît chez lui torrentueuse, douée d'un mouvement incessant, les figures les plus calmes ont un frémissement intérieur.

Baudelaire, un grand écrivain qui fut lui aussi un grand artiste, connut et comprit Delacroix et il lui a consacré de belles pages: « Tout en lui, écrit-il, était énergie, mais énergie dérivant des nerfs et de la volonté, car, physiquement, il était frêle et délicat. Le tigre, attentif à sa proie, a moins de lumière dans les yeux et de frémissements impatients dans les muscles que n'en laissait voir notre grand peintre quand toute son âme était dardée sur une idée ou voulait s'emparer d'un rêve. Le caractère physique même de sa physionomie, son teint de Péruvien ou de Malais, ses yeux grands et noirs, mais rapetissés par les clignotements de l'attention, et qui semblaient déguster la lumière, ses cheveux abondants et lustrés, son front entêté, ses lèvres serrées, auxquelles une tension perpétuelle de volonté communiquait une impression cruelle, toute sa personne enfin suggérait l'idée d'une origine exotique.... Observez, je vous prie, que la couleur des tableaux de Delacroix participe aussi de la couleur propre aux paysages et aux intérieurs orientaux, et qu'elle produit une impression analogue à celle ressentie dans ces pays intertropicaux où une immense diffusion de lumière créa, pour un œil sensible, malgré les tons locaux, un résultat général quasi-cré-

pusculaire. Tout, dans son œuvre, n'est que désolation, massacres, incendies; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme. Les villes incendiées et fumantes, les victimes égorgées, les enfants eux-mêmes jetés sous les pieds des chevaux ou sous le poignard des mères délirantes; tout cet œuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irrémédiable douleur. »

Ce poète violent et coloré, ce virtuose de la palette fut en même temps un merveilleux dessinateur. Sous la brillante façade se dissimulait une armature inébranlable. Sa facilité de dessin était prodigieuse. C'est lui qui disait à un jeune homme : « Si vous n'êtes pas assez habile pour faire le croquis d'un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu'il met à tomber du quatrième étage, vous ne serez jamais un artiste. »

Attila est une œuvre de jeunesse de Delacroix : la couleur manque encore un peu de solidité et de profondeur. Il fut donné à la " National Gallery " en 1908, par M. Frédéric Melé; il figure dans la salle XVII, réservée à la peinture française.

Hauteur 1.77. — Largeur : 1.57. — *Figure grandeur nature.*

PAUL VÉRONÈSE

LA FAMILLE DE DARIUS

SALLE VII. — ÉCOLE VÉNITIENNE

La Famille de Darius

ON connaît l'épisode historique que rappelle le célèbre tableau de Véronèse. Alexandre le Grand, poursuivant sa marche victorieuse vers l'Asie, rencontre dans les plaines d'Issus les armées de Darius, roi des Perses, qui veut s'opposer à son passage. Une grande bataille s'engage. L'armée du roi des Perses est complètement écrasée par les troupes disciplinées du conquérant macédonien. Dans le désordre de la défaite, la tente royale, avec ses trésors, reste aux mains du vainqueur et la famille de Darius elle-même est faite prisonnière. Darius seul réussit à s'échapper.

Alexandre, dont le cœur est généreux, recommande à ses officiers d'avoir les plus grands égards pour l'épouse infortunée du monarque vaincu. Celle-ci demande précisément une audience au jeune conquérant dont elle veut implorer la magnanimité en faveur de son époux. Alexandre reçoit la reine sous sa tente entouré de ses principaux officiers. A ses côtés se tient Éphestion, jeune général qu'il aime beaucoup et qui porte un très riche vêtement, tandis que lui-même est habillé très simplement. Cette différence provoque une méprise dans l'esprit de la reine, qui n'a jamais vu Alexandre. Elle se prosterne, en pleurs, devant Éphestion qu'elle prend pour le maître. Et, comme elle s'excuse, s'étant aperçue de son erreur : « Ne vous excusez pas, madame, lui répond le conquérant en la relevant, car celui-là aussi est un autre Alexandre. »

Telle est l'histoire. Toute différente est l'interprétation qu'en a

donnée Véronèse. Le grand maître vénitien se permettait, sans le moindre scrupule, les plus extraordinaires libertés avec l'Histoire. Il l'accommodait à son goût, suivant sa fantaisie ou d'après les exigences de sa composition. Il en convient lui-même, ingénument, et considère cela comme un droit de la peinture.

C'est ainsi que, dans *la Famille de Darius* reproduite ici, le peintre ne place pas ses personnages dans le cadre historique d'Issus ni sous la tente d'Alexandre, mais sur une riche place entourée de colonnes d'une architecture toute vénitienne. Quant aux costumes, ils sont ceux que portaient les grands seigneurs au XVIe siècle, malgré le léger effort tenté par Véronèse, pour donner de la vérité historique à ses guerriers. Faute de mieux, il les a habillés en Romains.

A propos de ce tableau, peint pour la famille Pisani, Charles Blanc écrit : « Non, il n'est pas possible d'être à la fois plus absurde et plus charmant que Véronèse. Vous entendez bien que c'est la famille Pisani qui, sous prétexte de s'appeler *la Famille de Darius,* vient se jeter aux pieds d'un Anglais vêtu, je ne sais pourquoi, en Romain, lequel porte le nom d'Alexandre. Mme Pisani et ses filles ont mis leurs plus belles robes pour la cérémonie et, au risque de les chiffonner, elles ont consenti à s'agenouiller devant le héros. Impassibles dans leur beauté, immobiles dans leur fraîcheur, ces jolies créatures ne dérangeront rien, ni aux plis de leur visage ni aux plis de leur robe de brocart, ravies qu'elles sont de se montrer, non pas au roi de Macédoine, mais au spectateur. L'une d'elles, la plus jeune, a voulu amener avec elle son singe, sans doute pour amuser le vainqueur !... Inutile de dire que la scène se passe sur la terrasse d'un palais vénitien, que le soleil se joue sur les accidents d'une architecture à colonnes, à balustres et à balcons, et que nombre de figures se sont mises aux fenêtres pour assister à l'exhibition de costumes extravagants et magnifiques. Même dans l'école vénitienne, en général si peu expressive, on ne trouverait pas un tableau plus insignifiant ni

un plus merveilleux décor : c'est une ravissante musique de couleurs. »

On raconte que Véronèse, ayant reçu l'hospitalité dans le palais Pisani, peignit ce tableau pour marquer sa reconnaissance à ses hôtes, mais que, voulant leur épargner la peine d'un remerciement ou la velléité d'un acte de discrétion, il roula sa toile et la glissa derrière son lit, de façon qu'on ne la découvrît dans sa chambre qu'après son départ. Cette généreuse délicatesse rachète bien quelques-uns des anachronismes du tableau.

Comme dans toutes ses œuvres, Véronèse a prodigué là toutes les ressources de sa palette prestigieuse, et cela sans efforts, comme en se jouant, car il fut peut-être le peintre dont le génie fut le plus spontané et le plus facile.

La Famille de Darius demeura dans la famille Pisani jusque vers le milieu du siècle dernier. En 1857, ce tableau fut vendu pour 341.250 francs à la " National Gallery ", où il figure dans la salle VII, réservée à la peinture vénitienne.

Hauteur : 2.34. — Largeur : 4.73 — *Figures grandeur nature.*

P. P. RUBENS

SUZANNE FOURMENT

SALLE XII. — COLLECTION PEEL

Suzanne Fourment

QUAND il perdit sa première femme Isabelle Brandt, Rubens manifesta la plus sincère douleur et se répandit en regrets éloquents : « Hélas ! j'ai perdu une excellente compagne, qui n'avait aucun des défauts de son sexe. Une semblable perte me paraît bien sensible, et puisque le seul remède à tous les maux, c'est l'oubli qu'engendre le temps, il faudra sans doute espérer de lui seul mon secours ; mais qu'il me sera difficile de séparer la douleur que me cause sa perte du souvenir que je dois garder toute ma vie à cette femme chérie et vénérée ! »

Rubens, nature loyale et expansive, était sincère en exprimant ainsi ses regrets. Cependant, moins de quatre ans après, il épousait une jeune fille de seize ans, Hélène Fourment, qui était la nièce de sa première femme. Nature expansive et affectueuse, Rubens aima tendrement sa jeune épouse comme il avait aimé Isabelle Brandt ; généreux et magnifique comme toujours, il entoura la jolie Hélène d'un luxe princier que lui permettaient sa grande fortune et son immense réputation de peintre. De cette femme charmante, qui lui donna plusieurs enfants, Rubens nous a laissé plusieurs portraits qui sont autant de chefs-d'œuvre, entre autres celui du Louvre, dans une tonalité dorée vraiment délicieuse, et le célèbre portrait connu sous le titre de *la Femme au chapeau de paille.*

Hélène avait une sœur, Suzanne Fourment, jolie fille aussi qui vivait sous le même toit que Rubens et sa femme. Le peintre l'affec-

tionnait beaucoup et il fit d'elle le magnifique portrait que nous donnons ici et qui est communément appelé *le Chapeau de poil* pour le distinguer de celui de sa sœur.

Suzanne Fourment est représentée à l'âge de vingt-cinq ans environ. Elle est belle, de cette beauté flamande, robuste, haute en couleur, qui s'exprime par une richesse vigoureuse du sang et une opulence très accusée des formes. La belle-sœur du peintre est Flamande de la tête aux pieds. Sur son visage aux traits réguliers, on voit courir à fleur de peau les roseurs d'une nature saine; les yeux, grands, largement ouverts, sont très beaux et s'abritent sous des cils d'un dessin parfait; le nez droit est un peu fort et la bouche un peu grande, mais il y a, dans l'ensemble de la physionomie, beaucoup de bonté sinon beaucoup de grâce. Le menton gras s'adapte à un cou robuste et le peu que l'on voit des épaules laisse deviner en Suzanne Fourment une solide gaillarde, plantureuse et bien bâtie. Deux seins à demi découverts sont emprisonnés dans un corsage de velours noir qui met en valeur le satin de cette généreuse chair blonde. La sévérité de ce costume se trouve corrigée par la tache pourpre des manches bordées de dentelle. Suzanne Fourment croise sur sa poitrine deux mains fines et longues, d'un dessin admirable. Sur la tête, la jeune femme porte un large chapeau de poil, garni de plumes, qu'on dirait sorti de l'atelier d'une de nos modistes contemporaines. C'est ce chapeau qui sert le plus souvent à désigner le tableau. Le tout s'enlève sur un fond bleu tamisé de gris du plus bel effet.

Il semble superflu, parlant de Rubens, d'insister sur la richesse du coloris de cette toile. Rubens ne fut-il pas, en effet, l'un des plus étonnants coloristes que le monde ait connus ? Dans tous les genres — car il les a abordés tous — son exubérante nature s'abandonne à une véritable prodigalité de lumière ; il joue avec les tons les plus différents en virtuose qu'aucune difficulté n'arrête. Il est surtout le peintre convaincu et passionné de la chair grasse, blonde, splendidement vivante ; il se

plaît à faire jouer la lumière sur la peau satinée des femmes. Mais en bon Flamand joyeux et sensuel, ce n'est pas la gracilité des formes qu'il apprécie, mais la triomphante splendeur des chairs épanouies.

Si, dans les vastes toiles, Rubens nous surprend par l'abondance de sa composition, par son habileté surprenante, dans les portraits il nous touche peut-être davantage, ou du moins d'une autre manière : c'est le cœur qui guide le pinceau plus que le cerveau et l'imagination ; nous voyons l'homme en admirant le peintre et nous pénétrons dans ses sentiments intimes.

Suzanne Fourment, ou *le Chapeau de poil* appartenait à M. Peel qui l'a légué à la " National Gallery " en 1871 ; elle figure dans la salle XII, réservée à la collection Peel.

Hauteur : 0.77. — Largeur : 0.53. — *Figure grandeur nature.*

PIERO POLLAIUOLO

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

SALLE I. — ÉCOLES TOSCANES PRIMITIVES

Le Martyre de saint Sébastien

EN bon Florentin qui n'est jamais sorti de son pays, Pollaiuolo a placé son tragique épisode dans un magnifique paysage de Toscane, ensoleillé et verdoyant. A l'horizon, les montagnes découpent leurs silhouettes bleues, tandis que, plus près, leurs mourantes ondulations viennent border le lit d'un joli fleuve qui pourrait fort bien être l'Arno. Çà et là d'anachroniques monuments s'élèvent où se reconnaît le style architectural du xve siècle.

C'est dans ce cadre surprenant que se déroulent les péripéties du martyre de saint Sébastien, tant de fois traité par les peintres de tous les pays. Contrairement à la tradition reçue qui montre le saint adossé, les mains liées, soit à un arbre soit à une colonne, l'artiste florentin a hissé le bienheureux sur un tronc dépouillé et très élevé auquel il est attaché par les poignets et par les pieds, sans doute pour mieux l'assimiler au Christ dont il vient de confesser courageusement la foi. Au haut de cet arbre, il sert de cible vivante à ses bourreaux qui le criblent de flèches. Tandis que les uns décochent le trait, les autres, appuyant de leur pied sur l'arbalète, tendent la corde qui leur permettra d'achever leur meurtrière besogne. Déjà, bon nombre de flèches ont atteint le martyr qui se raidit sous la douleur ; le visage exprime la souffrance, mais les yeux tournés vers le ciel disent l'inébranlable espoir d'une glorieuse récompense.

Dans ce tableau, l'un des plus précieux de la "National Gallery", tout n'est pas d'une absolue perfection. Peut-être un critique sévère y

trouverait-il à reprocher une perspective défectueuse, des plans mal échelonnés. Mais il faut se souvenir de l'époque où vivaient Antonio et Piero Pollaiuolo et, aussi, se reporter aux œuvres des peintres qui les précédèrent. L'art était encore, sinon dans la première enfance, du moins dans cet état intermédiaire qui n'est pas encore la floraison et qu'on pourrait appeler l'âge ingrat de la peinture. Ce fut la gloire, précisément, des deux frères Pollaiuolo d'avoir franchi victorieusement cette étape et d'être entrés dans la voie large où s'épanouit après eux la première Renaissance italienne.

Antonio Pollaiuolo, l'aîné des deux frères, fut le premier de son époque à s'affranchir de la raideur byzantine et à regarder le corps humain. Le premier il en étudia les formes, la structure intime, l'anatomie. Alors que les peintres d'avant lui bâtissaient des corps sans muscles et sans chair, il s'attache, lui, à la minutieuse observation de la nature et, pour un précurseur, il faut avouer qu'il la traduit avec une fidélité et une sûreté vraiment remarquables.

Antonio Pollaiuolo naquit à Florence en 1443. Il appartenait à une famille d'orfèvres habiles. Son père, désireux de voir son fils continuer son œuvre, l'avait mis en apprentissage chez Lorenzo Ghiberti, l'illustre sculpteur, pour y modeler les ornements qui figurent sur la porte du Baptistère de Florence, cette fameuse porte dont Michel-Ange disait qu'elle était digne d'être placée à l'entrée du Paradis.

Sous ce maître incomparable, Antonio Pollaiuolo devint lui-même un orfèvre et un sculpteur de grande réputation. Dans son *Traité sur l'orfèverie et la sculpture,* Benvenuto Cellini rapporte que ses dessins étaient fort appréciés de tous les grands orfèvres qui ne travaillaient que d'après ses modèles.

Il ne s'adonna à la peinture que sur la fin de sa vie, mais il s'y fit aussi un nom très honorable. Sa manière est vigoureuse, le dessin ferme, on devine la main d'un artiste habitué à manier le burin et à modeler profondément.

Son frère Piero avait, comme son aîné, travaillé chez un sculpteur, mais il s'était de bonne heure spécialisé dans la peinture On lui attribue comme maître Baldovinetti, ce qui est impossible, celui-ci étant mort en 1457 alors que Piero n'avait que treize ans.

Antonio et Piero qu'unissait une tendre amitié, travaillèrent presque toujours ensemble, et l'on s'accorde à reconnaître que le *Martyre de saint Sébastien,* bien qu'attribué uniquement à Piero, fut l'œuvre commune des deux frères. En effet, la netteté du dessin, la fermeté des lignes, trahissent la main vigoureuse d'Antonio. Quant à la couleur elle est entièrement de la main de Piero. Elle est claire, harmonieuse et d'une grande fraîcheur. Les tonalités du paysage sont exactes, phénomène très rare chez les peintres italiens.

Le Martyre de saint Sébastien fait partie de l'ancienne collection nationale. Il figure dans la salle I, réservée aux écoles toscanes des XV' et XVI' siècles.

Hauteur : 2.89. — Largeur : 2.01. — *Figures : 1.01.*

G. MORONI

UN TAILLEUR

SALLE VII. — ÉCOLES DE VENISE ET DE BRESCIA

Un tailleur

ON ne sait rien du personnage représenté ici, ni pourquoi l'artiste l'a peint. Les tailleurs n'ont jamais eu pour habitude, en aucun temps ni en aucun pays, de poser devant les peintres. Il faut donc croire que celui-là devait jouir en son métier d'une réputation exceptionnelle, ou peut-être il était un créancier du peintre et se payait ainsi des pourpoints et des chausses commandés par Moroni. Qu'importe d'ailleurs ? A de célèbres exceptions près, et à moins qu'il ne s'agisse de personnages ayant joué un rôle dans l'Histoire, le nom et l'identité du modèle nous laissent indifférents et il nous suffit que l'œuvre soit belle, vivante, supérieurement exécutée.

C'est le cas pour celle-ci. La pose du tailleur campé devant sa table, avec ses ciseaux et sa pièce de toile, est d'un naturel parfait. La tête apparaît énergique, pleine de vie, un peu vulgaire dans le cadre vigoureux que lui font des cheveux et une barbe d'un noir de jais. L'ouvrier porte une veste claire ornée de dentelles aux manches et au col. Tous les détails en sont minutieusement notés et l'on ne perd ni un pli du vêtement ni le dessin du moindre bouton. Le peintre est évidemment aussi consciencieux en son art que peut l'être le tailleur dans le sien. Il ne nous fait même pas grâce de la boucle de métal qui fixe la ceinture de cuir fauve à la taille de l'ouvrier. Un haut-de-chausses écarlate complète l'ajustement ; et le tout s'enlève sur un fond gris qui fait valoir les teintes fraîches du coloris.

Ce qu'il convient de signaler dans ce tableau, c'est l'exécution supérieure des mains nerveuses, un peu fortes, sur l'épiderme desquelles on voit saillir les os et dont le modelé est parfait. Quant à la couleur, elle indique au premier examen que le peintre appartient à cette école vénitienne qui est restée inimitable pour la science et la richesse du coloris.

Ce que fut Moroni, on l'a ignoré pendant des siècles. Non pas que son nom fût complètement tombé dans l'oubli, mais cet artiste partagea la disgrâce commune à tant d'autres, et son œuvre dispersée ou méconnue fut attribuée à des peintres plus brillants ou qui surent mieux soigner leur réputation. Combien de toiles de Moroni, de nos jours encore, figurant dans les musées et les collections, sont inscrites à l'actif de Moretto, de Calcar et même du Titien ! Que l'on ait pu attribuer à ce dernier des tableaux de Moroni, n'est-ce-pas précisément la plus éclatante preuve de la valeur de cet artiste ?

Si l'intégralité de son œuvre n'est pas encore restituée à Moroni, du moins lui a-t-on rendu, dans la pléiade des artistes vénitiens, la place qu'il mérite d'y occuper.

Moroni s'essaya un peu dans tous les genres et plus particulièrement dans le genre religieux, mais c'est surtout comme peintre de portraits qu'il s'est imposé à l'attention de la postérité. Bien qu'habilement composés et intéressants par leur coloris, ses tableaux religieux sont froids et le dessin n'en est pas toujours irréprochable. Dans le portrait, au contraire, il se montre généralement supérieur et bon nombre de ses toiles, parmi lesquelles *le Tailleur*, sont de véritables chefs-d'œuvre de rendu, d'habileté et de réaliste précision.

On peut toutefois lui reprocher un détaut, qu'il partage d'ailleurs avec la plupart des Vénitiens de son époque, Titien et Tintoret exceptés : il manque de profondeur. Minutieux scrutateur de la nature, il la reproduit avec une fidélité presque photographique ; il ne néglige dans ses modèles, ni la moindre ride ni le moindre pli du vêtement,

mais son observation ne pénètre pas jusqu'à leur âme ; elle demeure toute superficielle. Grâce à lui, nous connaissons les traits réels, visibles, des personnages qu'il représente, mais nous ignorons tout de leur caractère ; leurs yeux sont des miroirs où ne se reflète aucune pensée. Et c'est peut-être à cela qu'il faut attribuer la mésestime dont il souffrit si longtemps.

Gianbattista Moroni naquit à Bondio, près d'Albino, sur le territoire de Bergame, vers l'année 1525. Aucun biographe ne nous renseigne sur son enfance. Nous savons seulement qu'il fut l'élève de Moretto. Cependant il subit manifestement l'influence de Lorenzo Lotto. On peut supposer que toute sa vie s'écoula dans sa province natale ou à Venise ; car, même de son vivant, sa réputation ne s'était pas répandue en Italie. Il n'en est pas moins un peintre digne d'estime. Quelques œuvres médiocres, qui lui avaient été attribuées, ont été reconnues comme des œuvres d'artistes inférieurs, tandis que celles qui sont de lui se recommandent par une valeur considérable.

La "National Gallery" possède sept toiles de Moroni, toutes fort belles. *Le Tailleur* se trouvait autrefois au palais Grimani, à Venise ; il fut acheté à Bergame par le gouvernement anglais, en 1862, pour une somme de 7.000 francs. Il figure aujourd'hui dans la salle VII réservée à l'école de Venise et de Brescia.

Hauteur : 0.97. — Largeur : 0.74. — *Figure grandeur nature.*

THOMAS DE KEYSER

UN MARCHAND ET SON COMMIS

SALLE X. — ÉCOLE HOLLANDAISE

Un marchand et son commis

CETTE peinture n'est pas seulement une œuvre remarquable, mais bien une page intéressante de la vie hollandaise dans la première moitié du XVIIe siècle. A cette époque, la Hollande était une nation puissante, industrieuse, peuplée de hardis navigateurs qui s'en allaient trafiquer jusqu'aux limites les plus reculées du globe. Sa flotte marchande était la première du monde et ses vaisseaux de haut bord, hérissés de canons, promenaient fièrement sur les mers le pavillon redouté des Pays-Bas. Dans leur orgueil, les riches et frondeurs négociants d'Amsterdam se mettaient délibérément au-dessus du reste de l'Europe, qu'ils affectaient de mépriser, appuyant ce mépris sur l'invincibilité de leurs escadres. Leur suffisance ne connut bientôt plus de bornes et les conduisit à exercer leur verve railleuse sur Louis XIV lui-même. C'était jouer gros jeu, le Grand Roi n'étant pas de ceux que l'on pouvait narguer impunément. Il le leur fit bien voir, et les rudes coups qu'il leur porta ouvrirent pour la Hollande une ère de décadence qui ne s'arrêta plus.

Mais à l'époque où vivait Thomas de Keyser, rien ne laissait prévoir de tels bouleversements. Amsterdam était, avec Venise, la plus opulente cité de l'Europe; son port voyait accoster à ses quais les navires de tous les pays. Son marché était le plus actif du monde, ses commerçants étaient les plus riches et ses banquiers, qui prêtaient aux rois et aux empereurs, menaient un train plus fastueux que bien des potentats.

C'est un de ces richissimes négociants que nous montre la peinture reproduite ici. Son costume, exécuté par le bon faiseur de l'époque, est d'une richesse et d'une élégance parfaites. Des bottes molles en peau de daim moulent une jambe fine qui n'est pas celle d'un marchand vulgaire. Celui-là doit gérer sa maison en grand seigneur. Il dirige ses affaires, certes, mais de très haut, comme un roi qui ne s'abaisse pas aux menus détails. Il est venu, comme tous les jours, jeter dans sa maison le coup d'œil du maître et signer les pièces urgentes, mais on devine à la façon dont il est assis, qu'il ne prolongera pas sa visite ; il n'a même pas ôté ses gants. A demi tourné sur son siège, il écoute, sans même le regarder, un commis qui lui donne des explications et lui tend une lettre. Ce commis respectueux, qui se présente le chapeau à la main, est lui-même un type très caractéristique de la Hollande d'alors. Voyez comme il est élégant, avec son habit de bonne coupe, son col et ses manches de dentelles et ses souliers à bouffettes. Il occupe certainement une situation importante dans la maison ; son ajustement confortable, presque riche, concorde de tous points avec ce que nous connaissons de la vie particulière en Hollande. Nous savons, en effet, que dans les comptoirs et les banques d'Amsterdam, les commis recevaient des gages considérables, étaient recherchés par les mères soucieuses de marier leur filles et faisaient dans la ville figure de personnages. Les mieux doués d'entre eux arrivaient aux plus hauts emplois et souvent héritaient du commerce de leur patron en épousant leur fille.

Le cabinet de notre marchand est en conformité avec la richesse de son costume. Sur la table est étalé un somptueux tapis oriental. Derrière lui, séparant le cabinet du reste de l'appartement, on aperçoit une lourde et belle tapisserie chargée de personnages. Dans un coin de la pièce deux mappemondes sont rangées et témoignent que le maître du lieu fait commerce avec tous les ports des deux mondes.

Cette remarquable toile est d'un beau coloris, harmonieux et sobre,

traité dans la manière claire adoptée par une partie de l'école hollandaise. Rembrandt, qui vit à cette même époque mais qui est le cadet de Thomas de Keyser, n'a pas encore imposé son magistral emploi du clair-obscur. *Le Marchand et son commis* n'est pas moins une œuvre supérieure et on doit admirer l'art avec lequel toutes les valeurs sont justement rendues, sans oppositions violentes ni duretés.

Thomas de Keyser montre dans ce tableau cet amour du détail, cette minutie dans la précision qui est la caractéristique de la peinture hollandaise et flamande de tous les temps. Il fut de mode, plus tard de dénigrer cette manière, de mépriser cet art qu'on a dédaigneusement appelé « un art de commissaire-priseur ». Négligeons ces critiques : sans cet art précis, peut-être ne saurions-nous rien de cette vie intime et familière de la Hollande, qui est si pittoresque. Le génial Rembrandt, qui négligea ce côté anecdotique, nous instruit moins sous ce rapport que Thomas de Keyser, Gérard Dow ou Metsu.

Thomas de Keyser naquit à Amsterdam en 1596 ; il était le fils d'un architecte et sculpteur très estimé de la ville, qui lui fit apprendre la peinture dans l'atelier d'Aert Pietersz. Toute l'existence de Thomas de Keyser se passa dans sa ville natale et bien qu'il eût des concurrents redoutables comme Rembrandt et Franz Hals, il jouit dans son pays d'une grande et légitime réputation. Il mourut en 1667.

Le Marchand et son commis porte la date de 1627, avec le monogramme de l'artiste. Il figure aujourd'hui à la " National Gallery " dans la salle X, réservée à la peinture hollandaise.

Hauteur : 0.92. — Largeur : 0.69. — *Figures : 0.51*

A. CARRACHE

SILÈNE CUEILLANT DES RAISINS

SALLE XIII. — ÉCOLE ITALIENNE DES XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Silène cueillant des raisins

PARMI les dieux de la mythologie, il n'en est peut-être aucun, Vénus exceptée, qui ait aussi fréquemment que le vieux Silène sollicité l'inspiration des peintres de tous les temps. Plus que Jupiter et que Mercure, ce dieu jovial et burlesque eut les faveurs du monde antique, précisément à cause de ses vices. C'est sous son égide et sous celle de son fils Bacchus que se mettaient les Grecs et Romains trop amis de la boisson. Père et fils, indifféremment, patronnent les ivrognes, mais c'est le père qui semble jouir des plus fréquents hommages. La peinture et la sculpture antique ont célébré Silène en de nombreuses circonstances et, chaque fois qu'elles l'ont mis en scène, c'est toujours avec la tête couronnée de pampres et avec des jambes qui flageolent sous l'action de l'ivresse.

Lorsque le christianisme eut renversé les dieux de l'Olympe, la tradition se rompit ; les peintres oublièrent la mythologie et vouèrent leur pinceau à l'exaltation des grands mystères de la foi chrétienne. Il semblait que c'en était fait à jamais de ce monde brillant et gracieux de dieux et de déesses, lorsqu'une renaissance inattendue, éclose en Italie même, dans l'ancienne patrie du paganisme, vint donner une vie nouvelle aux poétiques légendes célébrées par les poètes et les artistes de l'antiquité.

Parmi ceux qui adoptèrent ce genre nouveau, Annibal Carrache tient une place de premier plan. Avec ses deux frères, il fonda une école brillante d'où sortirent des peintres de grande valeur, comme le

Guide. Mais le véritable maître, celui que la postérité admire sans restrictions, c'est lui-même, Annibal Carrache, l'un des plus habiles et des plus gracieux artistes de son temps.

Doué d'une facilité prodigieuse, Annibal Carrache abordait tous les genres avec la même aisance, et tel était son génie d'adaptation qu'il s'assimilait, sans imiter, les qualités de tous les maîtres qui l'avaient précédé. Il avait même posé, comme un des principes fondamentaux de son école, cette obligation de prendre le meilleur de chaque grand peintre et de l'incorporer à sa propre manière. Excellente pratique lorsqu'on porte en soi assez de force originale pour ne pas s'effacer dans la personnalité d'autrui, mais très dangereuse dans le cas contraire. Ce fut le cas pour l'école d'Annibal Carrache, pour cet enseignement fondé sur l'éclectisme qui produisit quelques beaux génies tels que Guido Reni, le Dominiquin, le Guerchin et l'Albane, mais qui forma aussi bon nombre d'artistes qui, pourvus d'un tempérament moins vigoureux, sombrèrent dans l'imitation servile ou dans la neutralité absolue, défaut plus détestable encore.

Annibal Carrache, fondateur et initiateur de l'éclectisme, le pratiqua lui-même pour son compte ; suivant sa propre formule il emprunta, ou pour mieux dire il s'inspira de tous les maîtres, Michel-Ange, Titien, Corrège, Raphaël, Le Primatice, le Parmesan. Toutes leurs qualités, il se les assimila, mais il sut rester lui-même, en dépit de ces apports étrangers. Il eut la chance d'avoir lui-même du génie et ses œuvres ne souffrent pas de tout ce qu'il y mit en dehors de lui.

Annibal Carrache, nous l'avons dit, aborda tous les genres et s'y montra également supérieur. Il a laissé des scènes religieuses qui unissent à la perfection de Raphaël la grâce élégante du Corrège ; il possède aussi de l'onction, du charme, de l'émotion dans ses peintures de Vierges tendrement inclinées sur le sommeil de Jésus enfant. Mais, dès qu'il aborde la mythologie, il le fait avec une maîtrise, une

vivacité, une compréhension qui surprennent et ravissent chez un artiste de cette époque. Carrache a deviné, d'instinct, l'antiquité. Les dieux de l'Olympe lui sont aussi familiers que les célestes habitants du Paradis. Et il apporte à les peindre une verve, une gaîté, et aussi une distinction admirables. Parfois aussi, sa joyeuse humeur a des éclats qui font penser aux plus débordantes fantaisies de Rubens.

Le tableau représenté ici appartient à cet ordre de peinture. Le vieux Silène ivre, les yeux révulsés par le fumet qui fermente en lui, et qui se dresse encore, dans le cabas où l'ont hissé ses fils, pour atteindre les grappes capiteuses, ce Silène ne semble-t-il pas échappé du pinceau truculent du maître d'Anvers ? Et ces vigoureux gaillards qui soutiennent Silène possèdent une robustesse et une beauté musculaire dont les Italiens ne sont pas coutumiers. Ils sont charmants aussi et supérieurement brossés, ces Amours joufflus et bien portants qui grimpent aux branches pour cueillir les raisins.

Cette œuvre, d'une couleur chaude et vibrante, est l'une des plus belles qu'ait produites le XVe siècle dans le genre mythologique.

Silène cueillant des raisins fut légué à la "National Gallery" par le Reverend W. Holwell-Car, en 1831. Il figure dans la salle XIII réservée à la peinture italienne des XVIe et XVIIe siècles

---

Hauteur : 0.54. — Largeur : 0.88. — *Figures* : 0.37.

LAWRENCE

L'ENFANT A L'AGNEAU

SALLE XXI. — ÉCOLE ANGLAISE MODERNE

L'Enfant à l'agneau

ON a dit de Lawrence qu'il fut un Reynolds aminci. De celui-ci il eut les qualités, mais à un degré inférieur et il posséda tous ses défauts en les exagérant encore. Chez Lawrence, la grâce dégénère trop souvent en afféterie et le désir de plaire le conduit fréquemment à la plus outrancière des conventions. Aucun artiste ne fut plus de son siècle que celui-là. Comme Boucher en France, ou plus exactement comme Greuze, il est représentatif d'une époque spirituelle, élégante, mais entachée de mièvrerie et très superficielle, pour qui la grâce est la plus belle des qualités. Portraitiste en renom, Lawrence n'eut d'autre souci que d'embellir ses modèles, de les parer de mignardise, fût-ce au mépris de la ressemblance et de la vérité. Avec de tels principes, il devait fatalement gagner la faveur des femmes ; il l'eut entière, sans réserves ; et, dès le début de sa carrière, il devint le peintre préféré de l'aristocratie féminine en Angleterre et sur le continent.

Le poète Samuel Rogers, parlant de lui, disait : « Je choisirais Philipps pour peindre ma femme et Lawrence pour peindre ma maîtresse. » Il fut, en effet, le peintre des femmes aimées et celles-là, comme le fait remarquer judicieusement Charles Blanc, sont généralement plus belles que les autres ; et les avoir de son côté c'est avoir pour soi tout le monde, tout le monde se composant des femmes, de ceux qui les possèdent et de ceux qui les aiment.

Avec tous ses défauts, Lawrence aurait pu se placer au premier

rang des portraitistes anglais s'il l'avait sérieusement voulu, s'il avait moins sacrifié au genre conventionnel que le snobisme de l'époque lui imposait, s'il avait moins cédé surtout à sa prodigieuse facilité. On ne compte pas moins de six cents portraits de Lawrence. Dans ce nombre il en est beaucoup de médiocres, beaucoup d'insignifiants, et quelques-uns d'absolument parfaits.

« Lorsque Lawrence est bon, écrit Armand Dayot, il est excellent, et parmi les innombrables peintures qu'il exécuta de 1787 à 1830 (cinq cent onze portraits) il en est quelques-uns en tous points très remarquables, comme les portraits de Pie VII, de Mrs. de Cuthbert, de Lady Cowper, de Blücher, du duc d'York, du cardinal Consalvi... dont l'ensemble suffirait à la gloire d'un artiste... Ce n'est ni dans le portrait d'apparat de la cour de Charles III ni dans les figures diplomatiques brossées au Congrès d'Aix-la-Chapelle, documents historiques médiocres, ni dans les molles effigies des *professional beauties* de son temps qu'il faut chercher la fleur originale de son talent, mais dans quelques rares peintures où, très inopinément, il se révèle comme un des peintres les plus francs de l'École anglaise, comme un véritable artiste tourmenté de la nature et des moyens de l'exprimer sincèrement, peintures trop rares dans l'amas de ses productions d'un si faux éclat, mais qui disent assez quelle eût été la tenue générale de son œuvre s'il avait su résister à la passion de l'opulence et aux moyens factices de la conquérir rapidement. »

L'Enfant à l'agneau, que nous donnons ici, n'appartient pas à cette catégorie des œuvres irréprochables de Lawrence. Quelques réserves s'imposent. Mais il est intéressant précisément parce que les qualités et les défauts de l'artiste s'y révèlent à un égal degré. Rien, en effet, n'est plus conventionnel que ce paysage qui semble emprunté à une bergerie de Boucher ; rien n'est plus éloigné de la vérité que l'ajustement de cet enfant dont le peintre

a voulu faire un paysan, mais qui, en réalité, n'a rien de campagnard, ni les traits, ni le corps, ni même les haillons. L'agneau qui boit dans le ruisseau est, lui-même, visiblement brossé "de chic". Mais, ces réserves faites, on doit convenir qu'il était impossible de réaliser, dans cette peinture d'un corps d'enfant, plus de grâce juvénile et d'exprimer avec plus de bonheur la délicatesse de traits et la beauté charmante de cet âge imprécis que la nature se complaît à orner de ses dons les plus précieux. Sous l'apparente mollesse du pinceau, la fermeté du dessin se manifeste et la délicatesse des lignes ne diminue pas l'impeccable solidité de la forme.

Lawrence avait d'ailleurs pour principe de dessiner complètement ses tableaux au crayon, avant de les couvrir de son frais et chatoyant coloris. Feuillet de Conches, qui fut son ami, nous révèle sa méthode de travail : « En moins de sept ou huit minutes, sa main avait esquissé le crayon frappant de ressemblance, d'un dessin qui n'était dépourvu ni de liberté, ni d'élégance, ni de grâce. Cette habitude du crayon était si forte qu'il l'étendit à ses tableaux à l'huile, couvrant la toile de deux portraits, dont l'un devait se perdre sous l'autre ; mais trop souvent, il faut le dire, le second fit regretter l'expression plus vraie et plus saisissante du premier jet. »

L'Enfant à l'agneau est, en réalité, le portrait de Lady Georgina Fane, qui posa pour Lawrence cette étude de paysan, et le légua en 1875, à la "National Gallery" où il figure dans la salle XXI, réservée à la peinture anglaise moderne.

Hauteur : 1.42. — Largeur : 0.95. — *Figure grandeur nature.*

JEAN VAN EYCK

L'HOMME AU TURBAN

SALLE IV. — ÉCOLE PRIMITIVE FLAMANDE

L'Homme au turban

ON ignore le nom du vieillard représenté ici, mais il est probable qu'il s'agit de quelque haut personnage de la cour de Bourgogne. Tout, dans cette tête, indique la finesse et la distinction de la race. Sous le rouge turban, le visage apparaît plein de vie ; malgré les rides qui tirent les tempes et brident les paupières, les yeux ont un éclat tranquille et dénotent l'intelligence. Le nez est fin, légèrement pincé ; les lèvres minces, hermétiques, plissées aux commissures sont des lèvres d'homme prudent habitué à ne parler qu'à bon escient.

Cet homme est évidemment un homme d'importance. Son maintien, son costume, son extérieur l'attestent. Au surplus, Jean Van Eyck, par ses fonctions à la cour de Bourgogne, n'avait que peu d'occasions de peindre les gens du commun. Il était le familier du prince et des grands et souvent même il remplit, pour le compte de Philippe le Bon, des fonctions très délicates d'ambassadeur dont il s'acquitta à l'entière satisfaction de son maître.

Par ses qualités d'homme autant que par sa valeur de peintre Jean Van Eyck méritait cette confiance. Il était modeste, prudent, plein de sagesse et savait gagner l'estime de ceux qui l'employaient. Il avait résolu, tout jeune encore, le difficile problème de se faire un ami du duc Jean de Bavière, dont il était « le peintre et valet de chambre ». Ce prince était évêque de Liège et administrateur apostolique du diocèse de Cambrai. Il renonça plus tard à son siège

épiscopal, devint comte de Hollande, se maria et se fixa à La Haye où il tint une cour fastueuse. Tyrannique et dur, il se rendit tristement célèbre par ses terribles répressions et mérita le surnom de Jean sans Pitié. Jean Van Eyck nous a laissé de lui un admirable portrait, connu sous le nom de *l'Homme à l'œillet,* actuellement au musée de Berlin.

Jean Van Eyck travailla souvent pour ce rude patron. Il avait rapidement acquis une renommée considérable qui avait attiré l'attention du duc de Bourgogne. Le texte de la lettre patente relatant sa nomination ne laisse aucun doute à cet égard ; le duc y relate expressément « l'abileté et souffisance que, par la relacion de plusieurs de ses gens, il avoit oy et mesmes savoit et cognoissoit estre de fait de pointure en la personne dudit Jehan de Heick ».

Dès son arrivée à la cour de Bourgogne, Van Eyck mérita la confiance de son nouveau maître qui le chargea de missions secrètes dont « Monseigneur ne veut aulcune déclaration estre faicte ». On connaît cependant l'objet de ces missions : il s'agissait pour Jean Van Eyck d'aller peindre les princesses que Philippe le Bon, veuf de Bonne d'Artois, songeait à épouser en secondes noces. Quand le choix du duc se fut arrêté sur l'infante Isabelle de Portugal, Van Eyck accompagna l'ambassadeur chargé de demander sa main et il fut chargé de peindre les traits de la future duchesse.

A son retour de Portugal, Jean Van Eyck, sans cesser d'appartenir à la maison de Bourgogne, vient se fixer à Bruges. Sa situation de fortune doit être considérable, car il possède un « hostel ». Quant à sa réputation, elle s'étend jusqu'aux extrêmes confins de l'Europe, il est considéré comme le premier peintre de son temps.

Philippe le Bon lui fait l'honneur, à chacun de ses voyages dans les Flandres, de le visiter. Le duc était homme de goût, il aimait les arts, le faste, et sa cour était l'asile des beaux esprits de l'époque. Avec cela, très débonnaire, d'abord facile, cachant sous des dehors simples

et doux l'un des esprits les plus actifs et les plus déliés du xve siècle. Il fait à son peintre d'incessantes commandes de portraits, de retables, de tableaux d'autel. Lorsque Jean Van Eyck devient père pour la première fois, le duc sert de parrain au nouveau-né et il offre au peintre six tasses d'argent « ayant cousté quatre vingt seize francs et douze sols ».

Plus tard, Jean Van Eyck travaille moins pour le duc et l'intendant de la cour en profite pour lui payer irrégulièrement sa pension. L'artiste réclame, le duc gourmande son fonctionnaire et la pension est maintenue.

Lorsque Van Eyck mourut, en 1441, Philippe le Bon se montra très affligé. Il témoigna des regrets que lui causait cette perte en continuant à la veuve la moitié de la pension que touchait le peintre.

L'*Homme au turban* est une œuvre supérieure par l'intensité de vie qui s'en dégage. Avec Jean Van Eyck, l'art atteint du premier coup la perfection.

Ce magnifique tableau appartient à l'ancienne collection de la " National Gallery ". Il figure dans la salle IV, réservée à la peinture primitive flamande.

Hauteur : 0.26. — Largeur : 0.19. — *Figure grandeur demi-nature.*

PIERO DI COSIMO

LA MORT DE PROCRIS

SALLE I. — ÉCOLE PRIMITIVE TOSCANE

La mort de Procris

CEPHALE, roi de Thessalie, avait épousé une princesse athénienne d'une grande beauté, nommée Procris. Les deux époux s'aimaient d'amour tendre. Mais Céphale, passionné pour la chasse, passait une grande partie de ses journées à courir le cerf ou le sanglier à travers les bois de son royaume. Abandonnée aux tristes pensées que provoque la solitude, Procris, épouse aimante mais jalouse, se lamentait et se livrait aux imaginations les plus sombres et les plus folles. Elle en vint à se croire trompée et à se figurer que les chasses du roi servaient de prétexte à ses sorties et favorisaient ses trahisons. Pleine de cette idée, elle résolut de surprendre le mari infidèle. Un jour, elle le suivit à la dérobée et se cacha dans un buisson pour l'attendre au passage. Céphale, entendant un bruissement dans le fourré et croyant à la présence d'un gibier, décocha une flèche dans le massif. Un cri retentit, Céphale se précipite et trouve Procris, transpercée d'un trait mortel. Elle expire dans les bras de son époux fou de douleur, après lui avoir demandé pardon de l'avoir soupçonné.

Tel est l'épisode mythologique traité par Piero di Cosimo dans le tableau représenté ici. La jeune femme, à demi nue, vient de rendre le dernier soupir et Céphale, agenouillé près d'elle, maudit le sort qui l'a fait le meurtrier d'une épouse qu'il adorait. Aux pieds de la victime, se tient le chien, compagnon de chasse du roi.

Dans ce tableau, très large mais de hauteur médiocre, le peintre a

réalisé le tour de force, surprenant pour l'époque, de placer un paysage d'une profondeur admirable et d'une extrême beauté. Il représente un lac dont la nappe s'étend jusqu'aux confins d'un horizon bordé de collines bleues. L'atmosphère de cette toile est légère, baignée de soleil.

On s'étonne de voir un aussi beau paysage dans un tableau de peintre italien. En aucun temps les Italiens n'attachèrent d'importance au paysage ; ceux qu'ils introduisaient dans leurs toiles n'y jouaient qu'un rôle accessoire, une fonction de décor destiné à rehausser les personnages. Seule la figure humaine les intéressait. Ici, le peintre semble avoir rompu avec la tradition. Certes, Procris est le sujet capital du tableau, mais Piero di Cosimo a visiblement pris plaisir à peindre cette nature riante et ensoleillée.

Piero di Cosimo, né en 1462, doit son nom à son maître, Cosimo Rosselli, avec lequel il se rendit à Rome, en 1482, pour l'aider à peindre les fresques de la chapelle Sixtine. Il avait vingt ans à cette époque et était déjà très estimé pour son habileté. Il peignit indifféremment des scènes religieuses, des portraits et des sujets mythologiques, mais il est surtout remarquable par ses fantaisistes interprétations de la mythologie et des légendes du paganisme. Dans ses études de nu on découvre l'influence qu'exercèrent sur lui Antoine Pollaiuolo, Luca Signorelli, Filippino Lippi et Léonard de Vinci. Les maîtres étaient de marque, il ne se montra pas indigne d'eux. Il eut même la gloire d'être lui-même le maître d'André del Sarto, l'un des artistes les mieux doués dont fasse mention l'histoire de la peinture. Très fécond lui-même, il produisit d'innombrables œuvres, aujourd'hui très estimées et que se disputent les musées et les collectionneurs.

Piero di Cosimo possédait un temperament extrêmement original et une tournure d'esprit bizarre. Il prenait avec l'histoire et la mythologie des licences singulières, qui sont un attrait de plus à ses

tableaux, en dépit de leur étrangeté. Il aimait les animaux et excellait à les peindre. Aussi ne manquait-il jamais, dans ses toiles les plus sévèrement ordonnées, d'introduire des bêtes ou des monstres grotesques dont la présence ne s'explique pas. C'est ainsi que nous voyons, sur le rivage où repose le cadavre de Procris, un étrange rassemblement d'animaux bizarres placés là sans aucune raison plausible, par simple fantaisie d'artiste. Ces inconséquences ne diminuent en rien le mérite de l'œuvre, qui est admirable.

On trouverait encore une raison de s'étonner de la manière plutôt curieuse dont l'artiste a représenté Céphale, gratifié de tout l'extérieur d'un Faune. Par contre, le corps de Procris est une véritable merveille d'art, de formes et de modelé. Piero di Cosimo avait longuement étudié l'anatomie, il était un partisan passionné du nu et il rendait le velouté des chairs avec une science incomparable.

Quant à son coloris, bien qu'un peu froid, il a l'éclat et le poli des pierres dures; il est vif, chatoyant et merveilleusement harmonisé.

La Mort de Procris fut achetée par la " National Gallery " à la vente de la collection R. H Benson. Elle figure aujourd'hui dans la salle I, réservée à l'école toscane primitive.

Hauteur : 0.64. — Largeur : 1.82. — *Figure grandeur demi-nature.*

J. CROME

LE MOULIN A VENT

SALLE XIII. — ÉCOLE ANGLAISE

Le Moulin à vent

EN contemplant les paysages de John Crome, on serait tenté de se croire en présence de quelque grand peintre hollandais, Ruysdaël ou Hobbema. Le même souci de vérité s'y révèle et la nature y apparaît dans son intégrale réalité, sans interprétations ni arrangements. Avec la sereine assurance d'un Ruysdaël, qui réalisait un incomparable chef-d'œuvre en peignant un *Buisson,* John Crome installe son chevalet n'importe où, dans un creux de ravin, sur un monticule dénudé ; et, par le profond sentiment qui l'anime, par sa compréhension supérieure de la nature, par le rendu minutieux du moindre détail, il dégage du plus humble paysage, du coin de terre le plus déshérité, cette fleur de poésie éternelle qui plane sur l'œuvre du Créateur. Et pour extraire cette beauté mystérieuse, accessible aux seules âmes privilégiées, la palette de John Crome se charge de tons d'une variété infinie, dont la gamme est même plus riche que celle des Hollandais, enfermés dans l'uniformité d'un coloris ocreux et sans éclat. Les ciels de l'artiste anglais ont plus de légèreté, la lumière y court dans une atmosphère plus limpide qui la teinte de lueurs irisées et changeantes. Il met plus de chaleur réelle dans la sombre traduction des feuillages, dans la masse opaque des taillis, dans la changeante couleur du sol. Le vert de ses prairies et de ses guérets, à la fois éclatant et discret, annonce la manière de Constable, qui va venir.

Toutes ces qualités, faites de sincérité instinctive, on les observe dans cette magnifique peinture du *Moulin à vent,* que nous donnons

ici. Le maigre squelette du moulin qui dresse ses ailes décharnées dans le ciel n'est qu'un prétexte. Il donne le titre au tableau parce qu'à tout tablean il faut nn titre. Mais il n'est point l'objet réel de la toile ; il n'est pas davantage dans les minuscules personnages — bêtes et gens — dont le peintre a animé son œuvre. Celle-ci est tout entière dans cette lande inculte, semée de fondrières, coupée d'arbres rachitiques et de broussailles courtes, elle est surtout dans la poésie mélancolique qui plane sur ce coin de terre anglaise, poésie dont Crome nous fait comprendre, par des moyens si vrais, l'impressionnante et solennelle beauté. Sans effort, presque à notre insu, nous ressentons la grandeur un peu triste de ce lambeau de campagne qui demeure sombre sous le ciel clair. Ce sentiment, qui de nous ne l'a éprouvé, en parcourant certains paysages de Bretagne, rudes et âpres sous leur triste manteau de ronces, de solitude et de silence? Et nous l'éprouvons, aussi réel, aussi profond, devant cette page de John Crome, si éloquente dans sa sobriété.

« La grande et très juste réputation de John Crome est bien postérieure à l'exécution définitive de son œuvre. Comme il vécut presque toujours à Norwich, loin des exhibitions mondaines, ne quittant sa ville natale que pour errer, sa palette aux doigts, le long des plages, à travers les landes, les ravins et les forêts de sa province, son nom était à peine connu à Londres de son vivant. Il ne fut point académicien. Le nom de John Crome tient cependant une place très importante dans l'histoire de la peinture du paysage en Angleterre, à côté de ceux de Gainsborough et de Constable, ces deux grands réalistes, et en dehors du traditionnalisme idéaliste de Wilson et de la splendeur rayonnante de Turner. » (Armand Dayot.)

John Crome naquit à Norwich, le 21 décembre 1769. Son père était tisserand. Dès son jeune âge, Crome fut mis par ses parents en apprentissage chez un peintre d'enseignes. Cette contrefaçon de la peinture éveilla chez le petit apprenti le goût de la couleur et la

passion du dessin. Il aimait déjà traduire sur le papier ou la toile les impressions ressenties devant la nature, pendant ses courses à travers champs. Un peintre du pays, Robert Ladbrooke, vit ces essais, démêla la forte vocation du néophyte et l'aida de ses conseils. Si rapides furent les progrès de John Crome que, de professeur, Robert Ladbrooke ne tarda pas à devenir l'élève de celui qu'il avait initié à la peinture. Et quand, au début du XIXe siècle, Crome groupa autour de lui les peintres de sa province et fonda la Société des artistes de Norwich, Landbrooke fut l'un des principaux et des plus fervents disciples de son ancien élève. Les autres se nommaient John Bernay Crome, fils du maître, G. Vincent, Stark, John Seel Cotman, qui furent tous des paysagistes de talent.

Assez ignoré de son vivant, injustement meconnu après sa mort, John Crome a repris aujourd'hui la place qui lui est due parmi les grands paysagistes anglais. Maintenant, ses toiles sont disputées au poids de l'or et l'on peut mesurer toute l'étendue de son œuvre, en apprécier la beauté, s'expliquer sans peine l'influence considérable qu'il exerça sur l'école paysagiste de son pays.

Le Moulin à vent figure à la " National Gallery ", dans la salle XIII, réservée à l'école anglaise.

Hauteur : 1.09. — Largeur : 0.91 — *Figures : 0.13.*

PALMA VECCHIO

PORTRAIT D'UN POÈTE

SALLE VII. — ÉCOLE VÉNITIENNE

Portrait d'un poète

C'EST une belle et très expressive figure que celle de ce poète avec ses yeux pensifs, son large front et son abondante chevelure brune retombant sur les épaules. Une barbe, brune également, encadre un fin visage où se lit l'intelligence. Le col, largement échancré, laisse voir un cou puissant dont la chemise blanche fait ressortir la chaude coloration. Un manteau de couleur sombre drape le corps de ses plis larges et ne laisse apercevoir du pourpoint que les manches de soie rose. De l'une de ses mains, gantée, le poète maintient un livre posé sur les genoux ; autour de l'autre, appuyée sur un meuble, s'enroule un rosaire à gros grains.

On a longtemps discuté sur l'identité du personnage. Qui fut ce poète élégant qui portait des pourpoints de soie rose et des manteaux bordés de fourrure ? Certains prétendent y reconnaître l'Arioste, et de fait, le célèbre auteur du *Roland furieux* vivait bien à l'époque où se place ce tableau. En outre, en y regardant bien, on trouverait de nombreux points de ressemblance avec le portrait peint par Titien, que nous avons donné ici-même. Celui-ci serait un Arioste plus jeune et moins empâté.

Toutefois cette hypothèse est combattue, au moyen d'arguments très sérieux, par d'autres critiques qui voient dans ce personnage Prosper Colonna, grand seigneur de grande piété à qui l'on doit la reconstruction du couvent d'Oliveto, dont les armes portaient une olive sauvage.

Il semble que cette seconde opinion soit la mieux fondée.

L'Arioste, brillant cavalier, réputé pour son élégance mondaine et ses aventures galantes, était assez peu dévot et nous le voyons mal se faisant peindre avec un chapelet enroulé autour du bras. L'homme représenté ici est évidemment un homme pieux, et ce qui tendrait à confirmer l'hypothèse en faveur de Prosper Colonna, restaurateur du couvent d'Oliveto, ce sont les rameaux d'olivier qui servent de fond à ce portrait.

Le même doute qui enveloppe l'identité du personnage, a longtemps plané aussi sur la personnalité de l'artiste qui l'a peint. Tour à tour ce portrait a été attribué à Giorgione et à Titien et cela seul suffirait à en démontrer la grande valeur. L'un et l'autre de ces grands peintres aurait pu signer cette magnifique page ; leur manière, leur coloris, leur technique vigoureuse et souple s'y peuvent reconnaître et ce n'est que par déductions, par comparaisons que l'on est arrivé à lui donner définitivement comme auteur Palma le Vieux.

Celui-ci n'était pas moins digne que ses deux grands rivaux de revendiquer cette toile. Il fut un beau peintre aussi, doué de qualités solides et d'un vigoureux pinceau. Élève de Jean Bellini, contemporain de Giorgione, de Lorenzo Lotto et de Titien, il subit dès l'abord l'influence de son maître, reconnaissable dans ses premières œuvres. Ensuite, ayant travaillé avec les autres à des œuvres communes, il n'est pas surprenant que ce commerce quotidien ait influé aussi sur sa manière. Il possède la splendeur de coloris de Giorgione avec une note plus douce, plus familière ; on a dit très justement de lui qu'il « transposa l'élégante poésie de Giorgione dans un langage populaire ». Le Louvre possède de lui une *Adoration des bergers,* qu'à première vue on pourrait attribuer à Titien, tellement la couleur, la composition, le dessin, rappellent la manière du maître. Là encore, Palma le Vieux se différencie de son illustre rival : ses personnages, un peu plus vulgaires d'aspect, ont des attitudes moins cherchées, des visages

plus expressifs et, le dirai-je, plus vivants parce qu'ils trahissent une émotion plus vraie. Tandis que Giorgione et Titien, préoccupés de libérer l'art de la tutelle religieuse, demandaient à la mythologie des sujets plus riants, Palma le Vieux, fidèle à la tradition de Jean Bellini, fut un des derniers grands peintres chrétiens de Venise. Possédant une foi robuste, il trouvait en lui cette onction, cette suavité d'expression que rencontraient bien rarement Giorgione et Titien dans leurs peintures religieuses. Il fut, à l'exemple de son vieux maître, toujours rebelle aux nouveautés mythologiques de ses contemporains ; la représentation de satyres grimaçants ou de déesses demi-nues lui inspirait la même horreur que le péché.

Sur la fin de sa vie, Palma le Vieux se spécialisa dans le portrait, qu'il traitait admirablement, surtout le portrait de femme. Toutes les patriciennes de Venise défilèrent dans son atelier et l'on comprend leur engouement, car il était sans rival pour faire flamboyer l'or chaud des chevelures sur la chair satinée des blondes. On lui doit aussi de magnifiques portraits d'hommes, parmi lesquels ce *Portrait de poète*, reproduit ici.

Ce superbe portrait fut acheté par la "National Gallery" à la vente de M. Beaucousin, à Paris, pour la somme de 230.125 francs. Il figure dans la salle VII, réservée à la peinture vénitienne.

Hauteur : 0.82. — Largeur : 0.61. — *Figure grandeur nature.*

RAEBURN

PORTRAIT DE FEMME

SALLE XX. — ÉCOLE ANGLAISE

Portrait de femme

ACCOUDÉE à une balustrade de pierre, dans un parc aux somptueuses frondaisons, une belle et élégante jeune femme se repose. Elle porte un très seyant costume de campagne, robe de mousseline blanche fixée à la taille par une ceinture de soie rouge. Un large chapeau à ruban de moire blanche abrite son beau visage régulier, encadré d'une abondante chevelure brune retombant en boucles sur les épaules. Mais le ton d'or des feuillages, dans le parc, annonce que l'automne est venu et la jeune femme a pris soin d'emporter un léger manteau, pour préserver ses épaules de la fraîcheur perfide des sous-bois.

Ce beau portrait représente un membre de la famille Dudgeon; l'absence de tout nom de baptême empêche de l'identifier exactement. Mais qu'importe? Il nous suffit que l'œuvre soit belle, et elle l'est, d'une beauté absolue. Tout est parfait dans cette toile. Raeburn s'y est montré paysagiste aussi remarquable que portraitiste supérieur. Il y a déployé toutes les ressources d'une palette incomparable pour traduire la chaude couleur de cette nature automnale, mordorée par les derniers feux de l'été finissant. Le personnage est d'un coloris aussi beau que le paysage; la pâte est vigoureuse et chatoyante, le dessin ferme et appuyé, sans que l'emploi de cette force enlève rien à la grâce tranquille du modèle. Ce portrait est, sans conteste, un chef-d'œuvre. A une vigueur que n'atteignit jamais Reynolds, Raeburn allie toute la délicatesse, toute la vaporeuse légèreté

des meilleures œuvres de Lawrence et de Romney. Il y a, dans l'abandon de ce corps appuyé pour le repos, une aisance, un mouvement naturel, une sûreté de pinceau que possèdent seuls les grands artistes. Quant au visage, la manière dont il est traité peut supporter la comparaison avec celle des meilleurs maîtres. A l'abri du grand chapeau, qui projette son ombre sur une partie de la figure, les yeux ont un léger clignotement que cause une lumière trop vive, insuffisamment tamisée par l'écran des grands arbres. La bouche esquisse une moue imperceptible qui devait être l'expression habituelle du modèle. En un mot, ce visage est palpitant de vie et l'on ne croirait pas à un portrait longuement étudié et posé, mais à un instantané photographique, pris à l'insu du personnage, tellement l'attitude est naturelle et le mouvement vrai.

Certes, Raeburn est un grand maître et l'on peut le placer à côté de Reynolds, sans qu'il souffre du parallèle. Plus que lui, peut-être, il a droit à l'admiration ; car, sans trop chercher, on trouverait dans l'œuvre de Reynolds des réminiscences évidentes, des marques certaines d'influences étrangères. Artiste de pratique bien plus que de tempérament, Reynolds, n'est pas proprement un peintre original ; sa manière, quelque merveilleuse qu'elle puisse être, est une manière apprise, acquise à force d'intelligence et de volonté. Mais, comme celle de tous les érudits, sa science est surtout faite de notions assimilées, dont il tire un incomparable parti, mais où transparaît malgré tout l'élément premier qui en fut la source. C'est ainsi que l'on retrouve, dans beaucoup de ses toiles, l'influence profonde qu'exercèrent sur lui les Vénitiens, influence si tyrannique qu'elle se transforma parfois, à la fin de ses jours, en une trop évidente imitation.

Raeburn est tout le contraire de Reynolds. Il est primesautier, spontané, vraiment original. Son talent n'emprunte rien à personne, il vit sur son propre fonds. Comme Reynolds il a visité l'Italie, il a connu et étudié les maîtres de la Renaissance, il s'est longuement

attardé devant les prestigieux coloristes de Venise ; il en a pénétré la technique et certainement ce contact ne lui a pas été inutile. Mais portant en lui une âme très personnelle d'artiste, possédant un véritable tempérament de peintre, il a pu éviter cet écueil de l'imitation dans lequel tombent les talents qui ne sont pas vigoureusement trempés. Le génie italien ne modifia pas son génie propre et ne pénétra pas à travers sa rude écorce d'Écossais. Quand il rentra à Édimbourg, Raeburn était toujours Raeburn, avec un savoir plus étendu, des moyens plus assouplis, mais avec sa même âme de jadis. Pas plus que les Italiens, les peintres anglais de son temps n'eurent de prise sur lui. Vivant en Écosse, n'allant jamais à Londres, il ignorait ce que faisaient les autres et se souciait peu de le savoir. Aussi est-il resté, dans une époque où la convention gagnait les plus grands artistes, un peintre d'une originalité puissante, un coloriste incomparable et un portraitiste de premier ordre.

Le *Portrait de femme,* que nous donnons ici, est un des plus beaux de Raeburn. Il figure à la " National Gallery ", dans la salle XX, réservée à la peinture anglaise.

Hauteur : 2.37. — Largeur : 1.49. — *Figure grandeur nature.*

MANTEGNA

L'AGONIE AU JARDIN DES OLIVIERS

SALLE VIII. — ÉCOLE DE PADOUE

L'Agonie au jardin des Oliviers

C'EST la nuit qui précède le grand drame du Calvaire. Jésus, accompagné de ses disciples, s'est retiré dans le jardin de Gethsémani. Ayant pris avec lui Pierre et les deux fils de Zébédée, il commence à ressentir de la tristesse et de l'angoisse. Alors il leur dit : « Mon âme est triste jusqu'à la mort, demeurez ici et veillez avec moi. » Et, étant allé un peu plus loin, il se prosterne la face contre terre, priant et disant : « Mon Père, s'il est possible, que ce calice s'éloigne de moi; toutefois faites, non pas ce que je veux, mais ce que vous voulez. » Il vient ensuite à ses disciples et il les trouve endormis. Il dit à Pierre : « Ainsi, vous n'avez pu veiller une heure avec moi ? Veillez et priez, afin de ne pas vous laisser surprendre par la tentation, car l'esprit est prompt et la chair est faible. » Il s'éloigne une seconde fois et prie ainsi : « Mon Père, si ce calice ne peut passer sans que je le boive, que votre volonté soit faite. » Il revient de nouveau et les trouve encore endormis, car leurs yeux sont appesantis. Il les laisse et s'en va prier pour la troisième fois, disant les mêmes paroles. Puis il retourne auprès de ses disciples et leur dit : « Dormez maintenant et reposez-vous..... Voici que l'heure approche où le Fils de l'homme va être livré aux mains des pécheurs ; levez-vous, allons, celui qui me trahit est tout près d'ici. »

C'est ce passage de l'Évangile. par saint Matthieu, que Mantegna a reproduit dans cette toile. Dans la nuit, éclairée par la lune, Pierre et les deux fils de Zébédée sont endormis, pendant que le Maître prie.

Sur le haut de la colline, Jésus est agenouillé, les mains jointes, tourné vers un groupe d'anges qui lui montrent la Croix sur laquelle il sera cloué bientôt, pour la rédemption des hommes. « Écartez de moi ce calice, » implore-t-il. Pendant ce temps, venant de Jérusalem dont on aperçoit les tours, s'avance une troupe nombreuse de gens armés d'épées et de bâtons, envoyés par le Prince des prêtres et les Anciens du peuple. C'est Judas, le traître, qui les conduit. « Celui que je baiserai, leur a-t-il dit, c'est lui, saisissez-le. »

Dans cette toile dramatique, et qui est admirable par tant de côtés, tout n'est pas sans défauts. On pourrait objecter un manque total de proportions entre la masse de la ville qui est au deuxième plan et celle du jardin de Gethsémani, qui est ou devrait être le point important de l'œuvre. Jérusalem, avec ses tours et ses cônes rocheux, écrase la colline où se tient Jésus et qui devient un insignifiant monticule. Il y aurait encore à dire au sujet de la perspective, notoirement défectueuse.

Mais il ne faut pas oublier l'époque à laquelle vécut Mantegna, époque à peine libérée de l'étreinte du byzantinisme qui ne connaissait en peinture ni modelé, ni relief, ni profondeur. La gloire de Mantegna consiste précisément à avoir puissamment contribué à l'émancipation de l'art, en lui ouvrant des voies nouvelles.

Il fut le premier, en Italie, avec Pétrarque et Dante, à faire triompher le goût de l'art antique, l'effort pour échapper à la routine. Le premier, il aborda les scènes mythologiques et, dès ses premiers essais, il donna des chefs-d'œuvre comme *le Parnasse* et *la Vertu triomphant des Vices,* qui sont au Louvre.

Il fut non moins supérieur dans l'exécution des scènes religieuses, il suffit pour s'en convaincre de regarder le tableau représenté ici. Si la composition, par certains points, est défectueuse, il n'est pas un détail, pris en soi, qui ne soit admirablement traité. Ne sont-elles pas d'un naturel parfait, digne des plus grands maîtres, les attitudes des

trois disciples endormis sur la terre dure du jardin ? Et si nous passons à la couleur, n'est-elle pas répartie avec un art consommé ? Les taches vives y sont admirablement équilibrées et les valeurs ont une justesse étonnante pour l'époque.

Mantegna, qui était aussi un portraitiste de grande valeur, apporte dans tous ses tableaux ce qui fut la dominante de son génie : un sens très poussé de l'observation qui lui faisait saisir, même dans les sujets les plus dramatiques, le côté pittoresque et amusant. C'est ainsi que, dans le tableau reproduit ici, on voit deux colombes qui s'ébattent dans un petit cours d'eau et, plus haut, non loin de Jésus en prières, dans les allées du jardin de Gethsémani, de minuscules lapins qui trottinent dans la fraîcheur de la nuit. Le goût de Mantegna pour l'antique s'affirme également dans le groupe des anges qui ont toutes les apparences de petits amours.

Mantegna a donné une réplique de ce tableau ; elle se trouve à la cathédrale de Tours. *L'Agonie au jardin des Oliviers* appartenait à Lord Northbrock qui le vendit 37.500 francs, en 1894, à la " National Gallery ". Ce tableau figure dans la salle VIII, réservée à l'école de Padoue.

Hauteur 0.62. — Largeur : 0.79. — *Figures : 0.32.*

JEAN STEEN

LE BÉNÉDICITÉ

SALLE XII. — ÉCOLE HOLLANDAISE

Le Bénédicité

JEAN STEEN a laissé dans l'histoire de l'art la réputation d un ivrogne et d'un bouffon et son contemporain et historiographe Houbraken a contribué à bien asseoir cette réputation en racontant sur lui bon nombre d'anecdotes et de facéties qui sont demeurées proverbiales en Hollande.

Et ce côté joyeux de Jean Steen, grand buveur, empêche trop souvent d'apercevoir l'autre, le Jean Steen philosophe, observateur profond et plein de malice, esprit vif et délié, pouvant s'élever sans effort jusqu'à la conception de l'élégance, bon comique enfin, habile à saisir les caractères, à en démêler les nuances et à châtier les ridicules humains non pas avec amertume, mais gaîment, comme il sied à un homme qui se moque des grandes et des petites misères de la vie.

Fils d'un brasseur établi à Delft, Jean Steen montra tout jeune de grandes dispositions pour la peinture et entra dans l'atelier de Van Goyen, habile peintre doublé d'un brave homme. Celui-ci avait une fille, nommée Marguerite, dont s'éprit si bien Jean Steen qu'elle se trouva bientôt dans une situation que le mariage seul pouvait légitimer. Le mariage eut lieu, et unit deux êtres aussi incapables l'un que l'autre de se conduire dans la vie, lui viveur dépensier, buveur, elle paresseuse et dépourvue du sens de l'ordre.

Le père de Jean Steen installa à Delft une brasserie pour son fils et y établit les nouveaux époux à qui il donna dix mille florins. Pourvu de cette somme, le ménage n'eut d'autre souci que de la

dépenser et on mena joyeuse vie à la brasserie de Jean Steen. Naturellement les affaires ne tardèrent pas à péricliter. Sauvé une première fois de la déconfiture par son père, le joyeux peintre-brasseur ne put échapper au désastre final. Sa bonne humeur n'en fut pas atteinte, pas plus que la tranquille indolence de sa femme. Ce fut matière pour Jean Steen à un charmant tableau, plein de malicieuse bonhomie, où il peint avec brio le désarroi de son intérieur de failli.

Ruiné comme brasseur, il s'établit cabaretier. Son père venait de mourir, lui laissant une maison à Leyde. Il s'y fixa et y ouvrit une taverne. Malheureusement, disait Houbraken, il était lui-même sa meilleure pratique et il ne réussit pas mieux que dans son métier de brasseur. Il trouva d'ailleurs de joyeux amis pour l'aider à boire son fonds. La plupart de ses habitués étaient des artistes aussi gueux que lui ; François Mieris, Ary de Vos, Quiering, Braekelenkamp, Jean Lievens, passaient chez Jean Steen leurs journées et leurs nuits, car la maison ne fermait jamais. Quand le marchand de vin ne voulait plus faire crédit, Jean Steen lui envoyait un petit tableau et le marchand lui donnait une futaille en échange.

C'est avec de la peinture qu'il payait d'ailleurs la plupart de ses fournisseurs. Cependant, c'est une monnaie dont ils ne se contentaient pas tous et Jean Steen tomba au dernier degré de la misère, sans que son égalité d'humeur fût ébranlée. Marguerite Van Goyen lui donna six enfants qui furent élevés à la diable, dans cette maison où régnaient l'inconduite et le désordre. Quand sa femme mourut, Jean Steen, toujours aussi fou, s'avisa de se remarier avec Mariette Herkuleus, une veuve sans fortune qui amenait avec elle deux enfants au logis ; le peintre la gratifia elle-même d'un héritier de plus. Cette famille ainsi accrue tomba dans la plus profonde misère, mais il faut rendre cette justice à Jean Steen qu'il témoigna peu de souci.

Dans tout ce désordre, Jean Steen trouva le moyen et le temps de peindre de nombreux tableaux et de fonder une des plus belles réputations d'artiste de l'école hollandaise. Et ce ne sont pas, comme on pourrait le croire, uniquement des scènes d'ivrognerie ou de débauche qu'il se plaît à noter ; on rencontre plus fréquemment encore dans son œuvre des scènes d'intérieur, honnêtes et tranquilles, toujours rehaussées d'une pointe de malice ou d'un détail pittoresque, dans le genre du *Bénédicité*, que nous donnons ici.

Pourrait-on croire que l'auteur de cette scène charmante est le cabaretier ivrogne de Delft ? Quelle petite merveille de naturel que ce tableau et comme il s'en dégage une douceur intime ! La petite fille qui joint les menottes avant de recevoir sa nourriture est délicieuse. Quant aux attitudes du père coupant le pain et de la mère s'apprêtant à servir, ce sont deux morceaux d'exécution supérieure. Avec cette habileté dans le maniement de la lumière où les Hollandais étaient passés maîtres, Jean Steen a traité son sujet dans la note claire qui ne laisse dans l'ombre aucun détail.

« Heureux, écrit Charles Blanc, les peintres qui ont brillé par l'expression, par l'esprit ! Ceux-là sont bien sûrs de la renommée et d'en jouir longtemps. A remuer l'esprit humain, partout si semblable à lui-même on gagne d'être goûté par les peuples les plus divers. Telle a été la fortune de Jean Steen, un des maîtres hollandais dont les ouvrages se paient aujourd'hui le plus cher, parce qu'ils sont remplis de raison et de malice, remarquables par l'expression, amusants par l'intention comique et qu'ils contiennent autre chose que le rendu d'un tapis ou l'exécution d'une robe de soie. »

Le Bénédicité est d'acquisition récente ; il figure à la " National Gallery " dans la salle XII, réservée à la peinture hollandaise.

Hauteur : 0.96. — **Largeur** : 0.53. — *Figure : 0.41.*

ROMNEY

LA FILLE DU PASTEUR

SALLE XVIII. — VIEILLE ÉCOLE ANGLAISE

La Fille du Pasteur

DANS une précédente notice, nous avons signalé l'extraordinaire ressemblance de ce portrait avec celui du même artiste donné ici sous le titre : *Portrait de Mrs. Mark Currie.* C'est le même visage gracieux et chiffonné, avec les yeux bruns largement fendus, le petit nez fin si gentiment relevé par le bout, la bouche un peu grande comme pour mieux laisser passer le rire ; c'est la même envolée, autour du même front charmant, de cheveux blonds frisés, roulés en coques, qui s'échappent en boucles folles et forment une sorte de casque d'or pâle : c'est aussi le même cou allongé et ténu, flexible comme un col de cygne, qui achève de donner aux deux figures, si étrangement semblables, un tel air de famille, que, malgré la différence du titre, on ne peut pas douter que Mrs. Mark Currie et la *Fille du pasteur* ne soient une seule et même personne, ravissante d'ailleurs et adorablement peinte par Romney.

George Romney naquit le 15 décembre 1734 à Beckside, près de Dalton, dans le Lancashire. « Son père, écrit Armand Dayot, était à la fois charpentier, menuisier et ébéniste. A onze ans, Romney quittait l'école primaire de Beckside pour travailler à l'atelier de son père. Il fut, affirment ses biographes, un excellent ouvrier et pas un n'égalait le futur peintre d'*Emma Hamilton* pour tourner un pied de table et sculpter les ornements d'un meuble. Mais sa vocation de peintre devenait bientôt si impérieuse que son père l'autorisa à quitter le rabot pour le pinceau. A dix-sept ans il entra à l'atelier d'un

nommé Steele, peintre aventurier sans valeur qu'il quitta bientôt pour tenter fortune à Londres, abandonnant sa femme et ses deux enfants. Acte odieux qui devait toujours peser sur sa mémoire. »

L'instruction première et l'éducation artistique lui faisaient donc complètement défaut quand il arriva à Londres pour y conquérir la renommée et la fortune. Il s'en rendit compte et ne s'obstina pas à forcer la fortune avec d'aussi médiocres moyens. Il s'en fut par deux fois étudier en Italie où il acquit, avec un goût plus sûr, une science mieux assise, une technique plus solide. Rentré en Angleterre, il étonna tous ceux qui se souvenaient de ses premiers essais avant son départ pour l'Italie, essais habiles, témoignant d'une grande dextérité de main, mais trahissant une ignorance presque complète du dessin. Il revenait tout autre et ne tarda pas à le montrer. Quelques portraits heureux le mirent en vogue et il eut bientôt à Londres, comme portraitiste, une renommée presque égale à celle Reynolds et de Gainsborough, qui étaient à cette époque les favoris de la société anglaise.

Romney possédait assez de qualités pour affronter cette redoutable concurrence; il y ajoutait même quelques défauts qui lui nuisirent dans la postérité, mais dont il sut tirer parti pour sa réputation immédiate et pour l'établissement de sa fortune.

Doué d'une facilité proverbiale, acquise au cours de ses randonnées de jeunesse à travers la campagne, il avait conservé la faculté prodigieuse de brosser un portrait en quelques heures et d'y répandre comme en se jouant les coloris les plus brillants, les plus délicats et les plus distingués. Son autre mérite, aux yeux de ses modèles, résidait dans son art à embellir, à aristocratiser toutes les figures qui se confiaient à son pinceau. Il fut en quelque sorte le Nattier anglais. En entrant dans son atelier, la plus déshéritée des femmes était certaine d'en ressortir avec un portrait charmant, paré de distinction et de grâce, et par surcroît — et c'est là le miracle — ressemblant. Aussi fut-il le favori de la société féminine de Londres. Il eut le culte de la

femme et il s'en fit le complice en refusant d'en voir les imperfections, en corrigeant sur elle l'œuvre souvent distraite ou malencontreuse de la nature; il rechercha la beauté jusque dans la laideur et il sut la faire jaillir, sur les visages les moins heureux, par des artifices dont il possédait seul le secret.

Mais il ne faudrait pas croire qu'il fut uniquement le peintre des beautés douteuses ou des femmes mûres. Des modèles à jamais célèbres, comme Emma Hamilton, posèrent devant lui. Et lorsqu'il avait cette bonne fortune de pouvoir peindre sans avoir à mentir, il produisait des toiles d'une merveilleuse sincérité et d'une éblouissante exécution. Son dessin, généralement un peu sec, avait alors des souplesses infinies et ses contours une grâce idéale. Mieux encore, ce prestidigitateur de la peinture, qui escamotait une toile en un tour de main, s'attardait à des recherches de psychologie ; derrière le miroir fascinant des yeux, il cherchait l'âme et souvent la trouvait. Mais il ne se livra qu'assez rarement à ces fouilles intimes. Il se contentait plus volontiers de fixer exactement la physionomie extérienre de son modèle, et nous avons dit qu'il y était inimitable puisqu'il savait la conserver même lorsqu'il trahissait l'œuvre du Créateur.

« Romney, écrit Armand Dayot, eut cette qualité, assez rare chez les portraitistes anglais du XVIIe siècle, de ne pas se borner à être un peintre habile des épidermes et des attitudes; parfois on découvre dans le mouvement de son pinceau de louables intentions psychologiques, sans que toutefois ses innombrables portraits puissent être considérés comme de bien clairs et bien profonds miroirs de sentiments particuliers. »

Le beau portrait de *la Fille du pasteur* fut acheté en 1879 par Sir Frederic Burton, ancien directeur de la " National Gallery ", à la vente Anderdon, pour la somme de 9.450 francs. Il figure dans la salle XVIII, réservée à la vieille école anglaise

---

Hauteur : 0.63. — Largeur : 0.63. — *Figure grandeur nature.*

MICHEL-ANGE

LA MISE AU TOMBEAU

SALLE I. — ÉCOLE TOSCANE

La Mise au tombeau

LE corps du Christ, descendu de la croix, est transporté à force de bras par les disciples et les saintes femmes vers le sépulcre dont on aperçoit au premier plan la pierre levée. Un paysage très lumineux, mais qui ne rappelle en rien les tristes horizons de la Judée, encadre le groupe.

On ne peut, d'après ce simple tableau, songer à porter un jugement d'ensemble sur Michel-Ange qui est un des plus prodigieux artistes qu'ait enfantés le monde. Par son ampleur, par la hauteur de son génie, Michel-Ange domine les siècles, comme la coupole de Saint-Pierre qu'il construisit écrase autour d'elle les plus orgueilleux palais de Rome. A la fois sculpteur, peintre, architecte, écrivain, ce colosse a marqué de son empreinte formidable tout ce qu'il a touché. Aucun artiste, dans aucun âge, n'a possédé une science aussi profonde; il est peut-être le plus extraordinaire dessinateur qui ait jamais existé. Nul n'a sondé plus scrupuleusement le mystère de la vie, nul n'a pénétré plus avant dans les secrets du corps humain ; il connaissait l'anatomie aussi bien que le plus savant des chirurgiens et quand il fait saillir, sur les rugosités du marbre, les muscles exacerbés des esclaves tirant sur leurs liens, ces muscles sont à leur vraie place et donnent le maximum d'effort qu'ils peuvent fournir sans se rompre.

Tout est puissant dans Michel-Ange. Et quand il peint, il pose ses couleurs aussi énergiquement qu'il pétrit la glaise, qu'il triture le

bronze ou le marbre. Son pinceau mord dans la toile comme le ciseau dans la pierre.

Examinons cette *Mise au tombeau*, représentée ici. Le corps du Christ, torturé par les souffrances et détendu par la mort, conserve malgré tout une beauté superbe. La statuaire antique n'a rien produit de plus splendidement beau que le disciple qui maintient le corps du Maître ; ce géant, vêtu de rouge, dégage une impression de force formidable : on devine, sous la tunique, une musculature puissante et athlétique. Les femmes elles-mêmes, en dépit de la gracilité élégante des membres, témoignent d'une vigueur qui se manifeste dans la cambrure des reins et dans la tension des jambes ; cette grande femme, qui soutient le Christ, est vraiment un modèle à peu près unique de la vigueur et de la grâce étroitement unies. Aveo une souplesse qui n'appartient qu'au génie, Michel-Ange a placé, à côté de ces robustes et sculpturales figures, des effigies adorablement féminines et l'on ne saurait rien voir de plus parfait, pour l'expression de la douleur, que l'attitude éplorée de la sainte femme placée à la droite du tableau.

Michel-Ange Buonarotti naquit en 1475, à Caprèse, petite ville du duché de Toscane dont son père était gouverneur. De bonne heure, il prit contact avec tout ce que Florence comptait à cette époque d'artistes en renom, et sa vocation ne tarda pas à s'affirmer. Son père, loin de contrarier ses goûts, l'envoya à Rome pour y étudier, sous la direction de maîtres florentins, Bertoldo et Ghirlandajo, qui faisaient flores à la cour pontificale. Ses progrès furent rapides et sa passion de l'art se partagea également entre la sculpture et la peinture ; il avait même une inclination particulière pour la sculpture qui convenait mieux à l'extraordinaire tempérament qui bouillonnait en lui. Déjà il affirmait une manière personnelle, pleine de fougue, robuste et nerveuse, remarquable par le rendu des musculatures et par l'effet dramatique.

Son premier essai, un masque de *Satyre*, lui valut la faveur de Laurent de Médicis, protecteur éclairé des arts. A Rome, il fut également bien accueilli par Alexandre VI, sous le pontificat duquel il sculpta le *Bacchus ivre*, l'*Adonis mourant*, la *Pietà*.

Mais son Mécène véritable, celui qui apprécia le mieux le génie de Michel-Ange, fut le brillant et terrible pape Jules II. C'est sous son pontificat et d'après ses commandes que le puissant artiste put donner toute la mesure de son génie, en sculpture et en peinture ; c'est grâce à lui, pour orner le grandiose mausolée rêvé par le pontife, que Michel-Ange, qui avait déjà exécuté son *David*, commença la série fameuse des trente statues qui devaient peupler ce funèbre monument. Six seulement furent terminées et l'artiste s'y montra anatomiste et dramaturge consommé, combinant l'émotion du chrétien avec la radieuse interprétation de la forme humaine, telle que l'avaient connue les Grecs de la grande époque.

Comme peintre, son œuvre n'est ni moins vaste ni moins puissante. Il suffit de citer les fresques de la Chapelle Sixtine et surtout cette page, l'une des plus sublimes conceptions qui soient sorties d'un cerveau humain : *le Jugement dernier*.

La *Mise au tombeau* figure à la " National Gallery ", dans la salle I, réservée à la peinture toscane des XVe et XVIe siècles.

Hauteur : 0.84. — Largeur : 0.63. — *Figures grandeur nature.*

GAINSBOROUGH

RALPH SCHOMBERG

SALLE XX. — ÉCOLE ANGLAISE

Ralph Schomberg

CE portrait est un des meilleurs de Gainsborough qui en peignit de si beaux. La pose du modèle, qui semble s'être arrêté au cours d'une promenade pour un repos de quelques minutes, est d'un naturel parfait. La tête, joliment encadrée dans une perruque bien poudrée, nous apparaît très expressive ; les yeux ont de la finesse, la bouche un petit air narquois, qui donnent à l'ensemble de la physionomie un caractère de bonhomie spirituelle qui fut sans doute la qualité de ce personnage inconnu dont, grâce à Gainsborough, le nom et les traits sont parvenus jusqu'à nous. Ce devait être, en tout cas, un homme de condition très honorable et de fortune assez ronde. Il n'était pas donné au premier venu de se faire peindre par Gainsborough, peintre à la mode et émule de Reynolds. Toutes les apparences, d'ailleurs, trahissent un homme de bonne compagnie : la coupe de son habit est fort correcte, riche même, les boutons de métal et les boucles d'or des souliers dénotent plus que l'aisance. Dans une attitude très naturelle, il appuie ses mains croisées, qui retiennent le chapeau, sur une canne et le peintre a fort bien rendu la placidité du personnage. Comme fond à ce portrait, Gainsborough, n'oubliant pas qu'il était paysagiste, a brossé, d'une main vigoureuse, un décor de nature qui n'est pas la partie la moins belle de ce tableau. L'artiste s'est complu, on le voit, à peindre un coin de paysage agreste qui nous montre, dans un ciel d'orage, les arbres de la route se courbant sous la rafale. Ce tranquille

esquire anglais au milieu de cette nature tourmentée, c'est tout Gainsborough, avec sa fantaisie primesautière et originale. Quant à la couleur, elle est d'une belle venue, chaude, vibrante, harmonieuse, posée en gros paquets, en pleine pâte, moins légère que celle de Reynolds mais plus énergique et aussi sûre.

Reynolds et Gainsborough vécurent à la même époque et se partagaient à peu près également les faveurs de la haute société anglaise dont ils furent, l'un et l'autre, les portraitistes préférés. Mais tandis que le premier ne devenait un grand peintre qu'à force de volonté et de travail, Gainsborough, mieux doué, se haussa jusqu'à la célébrité presque sans effort. Il était peintre dès l'enfance ; à douze ans, il brossait déjà des paysages qui dénotaient un tempérament exceptionnel. Et c'est peut-être cette facilité, dont il abusa souvent, qui l'empêcha de pousser l'étude aussi loin qu'il aurait fallu et qui le classe, dans l'estime de la postérité, un peu au-dessous de son illustre rival.

Il eut aussi, durant sa vie, des fantaisies bizarres qui lui firent négliger son art et nuisirent à sa carrière. C'est ainsi qu'il se prit à un moment d'une passion, bien inoffensive en apparence, pour la musique ; mais cette passion s'éveilla en lui à l'époque où il aurait pu donner tout son effort de peintre et compléter son arsenal de connaissances techniques. Son amour de la musique l'absorba entièrement. Il n'y était pas, du reste, sans habileté. Il jouait également bien du violon et de la flûte, ou du moins il le croyait.

Sa maison fut le rendez-vous de tous les virtuoses qui venaient en Angleterre. Il causait musique en dînant; à son chevalet, il en parlait encore avec les modèles qui posaient devant lui. Au moindre moment de répit, il courait à ses instruments, car il en avait de toutes sortes et les murailles de son atelier en étaient si bien garnies qu'en entrant chez lui on se croyait dans la boutique d'un luthier. Smith raconte que, pour entendre le colonel Hamilton qui jouait du

violon d'une façon admirable il lui offrit un de ses plus beaux tableaux. Hamilton joua une mélodie et emporta la toile et Gainsborough ne crut pas avoir payé trop cher son plaisir.

Malgré ses lacunes et ses défauts, Gainsborough demeure un bel artiste, un de ceux qui font le plus honneur à la peinture anglaise. Il savait saisir rapidement le caractère de chaque individualité et il s'était fait dans l'art de la représentation du visage humain, une manière prompte, peut-être un peu lâchée, mais qui satisfaisait cependant les amateurs délicats, sans déplaire aux juges vulgaires. Il était, en outre, un artiste sincère, très difficile pour lui-même. Il ne consentait pas à livrer un portrait dont il n'était pas entièrement satisfait. On raconte qu'ayant peint la duchesse de Devonshire, l'une des plus séduisantes femmes de la cour, il estima n'avoir pas exprimé suffisamment la grâce de son charmant modèle. Il refusa de livrer le portrait et le détruisit en le barbouillant de couleur

L'anecdote est fausse, heureusement, comme la plupart des anecdotes. Le portrait de la duchesse de Devonshire n'est pas perdu; la ravissante créature « trône aujourd'hui au milieu des merveilles de la collection Pierpont Morgan, superbe sous son légendaire chapeau emplumé, dans la fleur de sa beauté et de sa jeunesse, les yeux brillants de cette langueur humide qui fait aimer ».

Le beau portrait de *Ralph Schomberg* figure à la " National Gallery " dans la salle XX, réservée à la peinture anglaise. Légué en 1835 au musée anglais, il fut prouvé que le donateur n'avait pas le droit de disposer de cette peinture et elle fut restituée à ses propriétaires. La " National Gallery " l'acheta en 1862 à M. J. T. Schomberg, pour la somme de 25.000 francs.

Hauteur : 2.37. — Largeur : 1.53. — *Figure grandeur nature*

ECOLE ALLEMANDE

PORTRAIT DE FEMME

SALLE XV. — ÉCOLE ALLEMANDE

Portrait de femme

C'EST une étrange figure, à la fois hiératique et très vivante, que celle de cette femme inconnue, peinte par un artiste également inconnu. Elle est posée de trois quarts ; le regard de ses yeux tranquilles semble abîmé dans la contemplation d'un objet qu'on ne voit pas. La tête, assez irrégulière de traits mais agréable, s'enferme dans une vaste coiffe blanche qui emprisonne le front, les oreilles et les cheveux et donne au personnage un vague aspect monacal. Sur le derrière de cette coiffure inélégante s'ajustent deux ailes démesurées dont l'une, celle de droite, s'allonge en plis raides, descend sur les épaules et s'enroule autour du cou de la jeune femme. Sur cette aile, on aperçoit un papillon qui s'y est posé comme sur la vaste corolle d'une fleur géante

La femme est vêtue d'une robe sombre, mais d'un riche tissu bordée au col d'une mince bande d'hermine. La qualité de l'étoffe et les ornements d'or ciselé que l'on remarque sur le corsage semblent indiquer que le modèle devait avoir quelque importance sociale. Nous sommes évidemment en présence d'une dame de distinction et peut-être d'une princesse dont le nom n'est pas arrivé jusqu'à nous. En effet, malgré la monstrueuse coiffure, le visage ne manque pas de noblesse et les mains chargées de bagues sont d'une aristocratique finesse. L'une de ces mains est posée sur la poitrine, en un geste pieux, tandis que l'autre, du bout des doigts, maintient une frêle branche de bleuets.

On a attribué ce beau portrait à l'école primitive allemande, celle qui précéda immédiatement la venue de Dürer. Cette attribution, sujette à controverse comme toutes les opinions humaines, paraît cependant reposer sur un fondement solide, car on retrouve dans cette œuvre les qualités et la manière de Wolgemuth, qui fut le maître du célèbre artiste de Nuremberg.

« L'école de Nuremberg, écrit M. Théodor de Wyzewa dans sa belle étude sur *les Primitifs allemands*, a donné moins de chefs-d'œuvre que l'école de Cologne, qui en a donné autant, à mon sens du moins, que n'importe quelle école locale de Belgique ou d'Italie. Mais je sais à Nuremberg, à Hellsbronn, à Munich, aussi à Paris, un total d'une dizaine de peintures de Nuremberg que j'admire infiniment pour la grandeur tragique de leur composition, la profonde vérité de leur expression et leur singulier mélange de formes flamandes, d'émotion allemande et de goût italien. Oui il y a là un art d'une originalité incontestable, un grand art sincère et passionné, un art qui a directement produit Dürer, et dont Dürer n'est pas, à plusieurs points de vue, le meilleur représentant ; car si aucun de ses maîtres ne lui est comparable pour la perfection du métier ni pour ce qu'on peut appeler « l'intellectualité » de l'expression, tel d'entre eux a eu un sens plus profond de l'unité de composition, tel autre, qui pourtant n'avait jamais traversé les Alpes, a su concevoir un idéal plus heureux de la beauté formelle. »

Dans la seconde moitié du XIe siècle, une révolulion se produit dans l'école de Nuremberg. L'art nouveau des Van Eyck et de Rogier van der Weyden y pénètre, après avoir déjà pénétré à Cologne et dans les pays rhénans. Désormais tous les peintres franconiens pratiquent les nouvelles méthodes et imitent la manière des Flamands dont ils empruntent le coloris. Cette influence est particulièrement sensible dans le portrait que nous donnons ici,

où tout, dans la technique et dans la couleur, lustrée et claire, rappelle la manière de Jean Van Eyck et de ses successeurs. Seules les mains, restées de forme hiératique et naïve, portent la signature allemande.

Michel Wolgemuth a été, jusqu'à ces derniers temps, considéré comme le plus grand peintre de cette époque primitive, demeurée un peu obscure à cause de l'anonymat que conservaient les artistes d'alors. Dans le nombre considérable de peintres fournis par Nüremberg, ville florissante et éclairée, les seuls noms de Pleynewurf et de Wolgemuth ont émergé et se sont transmis d'âge en âge. Wolgemuth, surtout, bénéficia d'une faveur particulière, sans doute parce qu'il eut la gloire d'être le maître de Dürer. Aussi lui attribue-t-on invariablement toutes les œuvres de valeur dont l'auteur véritable est impossible à découvrir. Si l'on en croit M. de Wyzewa, Wolgemuth aurait été surtout le directeur d'une fabrique de peinture, de sculpture sur bois et de gravure, s'occupant d'obtenir des commandes, mais laissant ensuite à ses élèves le soin de faire l'ouvrage commandé.

Sans doute, le souci de rendre à chacun sa part de gloire entraîne-t-il M. de Wyzewa à trop réduire celle de Wolgemuth. Il ne faut pas oublier, en effet, que Dürer, qui travailla dans son atelier et qui possédait une plume assez vive au bout des doigts, n'aurait pas parlé dans les termes reconnaissants et émus que l'on sait d'un maître qui n'aurait été qu'un entrepreneur.

Quel qu'en soit l'auteur, le *Portrait de femme*, représenté ici, est un très beau spécimen de l'art allemand à la fin du XIe siècle. Il figure aujourd'hui à la " National Gallery ", dans la salle XV, réservée à l'école allemande.

Hauteur : 0.52. — Largeur : 0.39. — *Figure grandeur demi-nature.*

REMBRANDT

LA BAIGNEUSE

SALLE X. — ÉCOLE HOLLANDAISE

La Baigneuse

REMBRANDT, qui fut un merveilleux génie et un esprit indépendant, se complut très souvent à aborder les sujets qui paraissent les moins propres à la peinture. On peut même dire que son œuvre entière est un prodigieux défi jeté à la tradition De ce fait, le tableau de *la Baigneuse*, représenté ici, nous offre un exemple caractéristique.

Rien ne semble, à première vue, moins digne d'inspirer un peintre que cette femme du peuple, grossière, sans beauté, relevant sa chemise sur ses jambes massives pour entrer dans l'eau. Représentez-vous Le Corrège, Véronèse ou Léonard de Vinci en présence d'un tel sujet. Croyez-vous que ces maîtres, pénétrés du culte de la beauté pure, auraient consenti à peindre une maritorne choisie dans les faubourgs? Certes non. Et tout d'abord, ils nous auraient montré quelque jeune déité de l'Olympe, admirable de formes, et ne l'auraient pas embarrassée de cet accessoire hideux, la chemise, qui suffirait à rendre odieuse la Vénus de Médicis elle-même. Rembrandt, lui, ne s'inquiète pas des formules ni des traditions ; la beauté, à ses yeux, ne réside pas dans le seul choix du sujet ou du modèle, mais dans l'excellence de l'exécution. Si l'on adopte cette manière de voir, redevenue courante aujourd'hui, il faut convenir qu'il a victorieusement gagné sa gageure. Le personnage est laid, certes, mais Rembrandt l'a touché de sa baguette de magicien, il a fait tomber sur lui un rayon de cette lumière extraordinaire qu'il maniait à volonté et aussitôt la matrone

s'illumine de beauté et l'on ne pense plus aux critiques, mal fondées d'ailleurs, dirigées contre Rembrandt, à propos de quelques-uns de ses tableaux, du genre de celui-ci.

« Sans doute, écrit Charles Blanc, Rembrandt n'a pas dessiné avec la correcte élégance qu'enseigne la tradition classique ; il n'a pas connu les formes châtiées ; il n'a pas étudié le nu, celui du moins dont l'antique a déterminé les proportions exquises, les purs contours. Ses *Bethsabées* sont des matrones hollandaises dont les nudités informes ne sauraient séduire le roi David que par leur ton chaud, leurs carnations sanguines et palpitantes ; ses chastes *Suzannes* sont des servantes qu'on ne serait guère jaloux de surprendre à la sortie de leur bain, à moins qu'une ombre fantastique ne vînt faire illusion sur la trivialité de leurs charmes à demi nus, et jeter du mystère sur la prose de leur beauté ; mais il y a dans le dessin des qualités essentielles que Rembrandt possède au plus haut degré : l'expression et la perspective. Qui le croirait ? Ce peintre tant de fois accusé de n'aimer que la nature basse, d'être passionné pour l'ignoble, il éprouve au contraire le désir de relever par un prestige inattendu la vulgarité de ses modèles. Il veut prêter à la laideur même le charme d'une obscurité transparente et ce genre de poésie qui est le mystère ; il l'enveloppe dans la mélancolie de ses demi-teintes ; il lui donne un caractère sérieux, fantastique, imprévu. Il vient ajouter à l'art de peindre l'art d'éclairer la peinture. Rien de purement trivial, rien de grossier n'échappe à sa brosse de peintre, à sa pointe de graveur. S'il voit dans la nature la vérité, la laideur, il n'y voit jamais la prose. On dirait que sa boîte à couleurs contient une âme comme celle qui était renfermée dans le violon de Crémone. »

Sur ses compositions en apparence les plus basses, Rembrandt a jeté comme ici des flots de clartés qui les ennoblissent. Il a été le plus merveilleux manieur de lumière qu'ait connu l'humanité. Charles Blanc nous le démontre encore, en termes éloquents :

« Le grand moyen d'expression de Rembrandt, dit-il, dans sa peinture surtout, c'est le clair-obscur. En désespoir d'imiter le soleil, il lui ferme sa porte, il lui bouche sa fenêtre et le laisse seulement pénétrer par un soupirail. Après l'avoir emprisonné, pour ainsi dire, il en dispose à son gré ; il promène dans son obscure demeure le rayon captif, et le fait tomber, suivant sa fantaisie, sur le crâne d'un solitaire en méditation ou dans l'alcôve d'une femme alitée qui, peut-être, sera celle de Putiphar. Dans ce domaine du clair-obscur, il n'a point de rivaux, ayant su produire à la fois le relief des parties et le relief de l'ensemble. En tant que praticien, il réunit au maniement de toutes les roueries du métier la plus fine intelligence de l'art. Il a dans le clair tant de vigueur, dans l'ombre tant de transparence, qu'il ne le cède ni au Giorgione, ni au Corrège, pour la solidité, pour le charme de la peinture. Sa manière, souvent rude et strapassée, devient, quand il lui plaît, suave, fondue, précieuse. Grand poète, grand peintre, inimitable graveur, Rembrandt est trois fois digne de la statue qui lui a été élevée à Amsterdam. Comme peintre, il n'a point de maître dans ces trois parties essentielles de l'art : le clair-obscur, la touche, l'expression. S'il ignore le style, sa trivialité du moins est sublime. Si son dessin manque de noblesse, il est relevé par une qualité supérieure, le sentiment. Ses défauts, du reste, sont de la nature de ceux qu'il ne faut pas ôter. Génie tout d'une pièce, Rembrandt est incorrigible : c'est là sa grandeur. »

La Baigneuse figure à la " National Gallery ", dans la salle X, réservée à l'école hollandaise.

Hauteur : 0.70. — Largeur : 0.50. — *Figure* : 0.41.

GAINSBOROUGH

LA CHARRETTE DU MARCHÉ

SALLE XX. — ÉCOLE ANGLAISE

La Charrette du marché

GAINSBOROUGH n'est pas seulement un magnifique peintre de portraits, il s'est acquis une gloire aussi brillante, et peut-être plus durable, comme paysagiste. On peut même affirmer qu'il fut l'initiateur d'un genre qui ne jouissait au XVIIIe siècle, et en Angleterre particulièrement, d'aucune sorte d'estime.

Paul Mantz, étudiant l'influence de Gainsborough sur l'art anglais, le constate impartialement, malgré son évidente sévérité pour le rival de Reynolds :

« Richard Wilson, écrit-il, ne doit pas conserver seul la gloire d'avoir créé le paysage anglais. Dans l'effort heureux qu'il a fait pour doter son pays d'un art nouveau, il eut un collaborateur, un émule, un rival. Pourquoi, puisqu'il y eut deux combattants à l'heure de la lutte, ne ferait-on pas deux parts dans la victoire et dans la renommée ? C'est en effet l'honneur le plus réel de Gainsborough d'avoir, à côté de Wilson, mais autrement que lui travaillé à élargir le cercle étroit où l'école anglaise se tenait renfermée depuis tant d'années ; c'est sa vraie gloire d'avoir appris à ce peuple oublieux de ses richesses qu'il avait chez lui, sous ses yeux et presque devant sa fenêtre, une nature fraîche et verte, des perspectives baignées de vapeur et de lumière, en un mot les éléments réunis de cet art tour à tour grandiose ou charmant qui s'appelle le paysage. »

L'éducation première de Gainsborough le prédisposait d'ailleurs à la peinture de paysage bien plus qu'à la peinture de portraits. Il était né en pleine campagne, à Sudbury, dans le comté de Suffolk, ce beau pays verdoyant et fertile dont Constable allait à son tour célébrer la beauté dans des toiles immortelles. Le jeune Gainsborough grandit, étudia, vécut dans les bois qui entouraient la demeure paternelle. « Respirant de bonne heure l'air libre et fort qui souffle dans les solitudes, perdu dans les silencieuses clairières, assis près de l'étang où les oiseaux du ciel viennent boire, l'enfant dépensa dans les environs de Sudbury les belles années que l'école nous prend d'ordinaire. Il regardait plus qu'il ne travaillait révélant ainsi dès sa première jeunesse cette faculté, ce génie de l'observation que Reynolds devait lui reconnaître plus tard. Plus d'une fois pourtant, il se servit du crayon et il en usa librement, d'une main ferme et qui, par un privilège heureux, se montra savante dès les premiers jours. A dix ans, c'est Allan Cunningham qui l'assure, il dessinait déjà de manière à étonner tout le voisinage ; à douze, il était peintre. » (P. Mantz.)

Gainsborough, devenu portraitiste à la mode, n'oublia jamais qu'il avait commencé par être paysagiste et il revint fréquemment à ce genre qui lui avait valu ses premiers succès.

M. Armand Dayot, parlant de la peinture anglaise, apprécie en ces termes l'art de Gainsborough paysagiste :

« Ce qui fait le charme et la beauté particulière des paysages de Gainsborough, c'est que de chacune de ses toiles de nature se dégage la pensée intime du peintre. On peut dire que chacun de ses paysages est vraiment un état d'âme, état d'âme traduit toujours en un style d'une éloquence vibrante, qui n'appartient qu'à lui. Sa tonalité roussâtre est parfois un peu monotone, et parfois aussi l'ensemble est peint un peu trop en décoration. Mais c'est dans la large et franche spontanéité de touche que

réside le plus pur de l'art de Gainsborough, art essentiellement primesautier, tout d'un jet, dont l'émotion devant la beauté des ciels, la limpidité des eaux, la splendeur des grands bois, se communique au spectateur. Ce qui caractérise les paysages de Gainsborough, presque toujours animés par la présence de figures paysannes d'une exécution admirable, c'est le mouvement du dessin, la chaleur du coloris, la science du clair-obscur. »

Toutes ces qualités, on les retrouve, portées au suprême degré, dans la magnifique toile de *la Charrette du marché.*

Au fond d'un chemin encaissé et raviné, une charrette chargée de légumes oscille dans les ornières. Sur le sommet du véhicule, deux enfants sont assis pendant que deux autres accompagnés d'un chien, escortent le convoi. Sur le talus bordant la route, un paysan assemble des fagots. L'ensemble de cette toile est d'une couleur chaude, vibrante, lumineuse, et les feuillages ont la belle teinte dorée des beaux jours d'automne.

« Gainsborough, dit Thoré, avait une méthode particulière pour assurer l'ensemble de ses compositions. Il ébauchait tout d'un trait son tableau et le poussait harmonieusement du haut en bas, sans isoler son attention sur de petits fragments, sans s'obstiner aux détails, car il cherchait l'effet général et il le trouvait presque toujours, grâce à cette large vue sur sa toile qu'il regardait comme on regarde la nature, d'un seul coup d'œil. »

La Charrette du marché fut donnée à la " National Gallery " en 1829 ; elle y figure dans la salle XX, réservée à l'école anglaise.

Hauteur : 1.84. — Largeur : 1.53. — *Figures* : 0.27.

ALBERT CUYP

PAYSAGE, LE SOIR

SALLE X. — ÉCOLE HOLLANDAISE

Paysage, le soir

ON a dit d'Albert Cuyp qu'il est le Claude Lorrain de la Hollande. Éloge mérité et d'autant plus glorieux que Cuyp, qui n'avait jamais quitté sa froide et brumeuse patrie, n'a pas pu s'inspirer, comme notre Lorrain, de ces campagnes riantes, superbement décorées, qui font la beauté des régions du Midi. Sa lumière n'est pas celle du Lorrain : son soleil est plus pâle, d'un or plus clair et plus tendre, mais aussi on sent dans l'air je ne sais quoi de frais, de pénétrant et de pur qui assainit l'âme et la ravive, répand la joie, donne la force, l'activité et la vie.

Il a su donner à la grise Hollande cette belle et verdoyante parure qu'elle ne revêt qu'à de rares jours d'été ; il ne veut d'ailleurs la voir que dans ses atours de fête ; il n'est pas le peintre des mélancoliques ciels bas traînant leurs nuages chargés d'eau sur des plaines mornes et livides.

Le pâle soleil septentrional dont il dispose, il l'accapare et le fait jouer merveilleusement sur les verdures, sur les eaux, sur la robe des animaux ; il est le chantre de la nature et de la joie de vivre, avec une simplicité, une sincérité, un art et une éloquence qui font de lui l'un des plus grands peintres de la Hollande.

Car Albert Cuyp est vraiment un grand peintre. Et il eut quelque mérite à le devenir. Né en 1606 à Dordrecht, la même année où Rembrandt naissait à Leyde, Cuyp grandit au milieu de l'effroyable bouleversement qui secoua la Hollande au début du XVIe siècle. La

lutte religieuse des gomaristes et des arminiens divisa le pays en deux factions violentes qui vidaient les armes à la main ce débat théologique. Le sang coulait de toutes parts, les villes s'armaient les unes contre les autres et, dans une même cité, les habitants s'égorgeaient dans des batailles furieuses. Un peu plus tard ce fut l'invasion de la Hollande par Louis XIV, avec tout le cortège de douleurs et de cruautés qu'entraîne la guerre. Et pendant que les factions et les calamités ravageaient sa patrie, Cuyp se retranchait paisiblement dans la contemplation de la nature, il partageait son admiration entre le paysage et la mer, il peignait avec le même amour les grands bœufs du pâturage et les navires qui s'inclinent au loin sous le vent, il représentait enfin sa brumeuse patrie réchauffée par les rayons du soleil et parcourue en tous sens par des bergers menant leurs troupeaux, par des cavaliers en chasse, des mariniers qui naviguent sur la Meuse ou des pêcheurs qui retirent pesamment leurs filets.

Ces sujets furent le thème éternel des tableaux d'Albert Cuyp. Dans tous, il y a des cavaliers aux casaques éclatantes, des paysannes et des bœufs ; mais le grand artiste eut ce mérite, infiniment rare chez les peintres qui se sont spécialisés, de se renouveler sans cesse, d'être toujours différent et toujours original d'une toile à l'autre, comme la nature elle-même dont les aspects sont infinis.

Le tableau que nous donnons ici n'est qu'une variété d'un sujet traité cent fois. Mais quelle science dans la composition, quelle vérité dans l'étude de ces grands bœufs accroupis et de ces moutons au repos ! Et surtout quelle limpidité sereine dans ce ciel, doré par le soleil couchant, qui baigne d'une clarté fluide et légère la nature tout entière ! Ajoutez à cela un coloris chaud, harmonieux, chatoyant qui attire immédiatement le visiteur des musées devant les toiles d'Albert Cuyp et l'y retient par le charme indéfinissable qui s'en dégage.

Écoutons Charles Blanc, le grand critique, nous parler de l'œuvre du maître hollandais :

« Dans l'inépuisable variété de son talent ou, pour mieux dire, de son génie, Albert Cuyp embrasse la nature entière. Figures humaines, animaux, natures mortes, paysages, marines, intérieurs d'église, scènes d'hiver, clairs de lune, cuisines, poissons, basses-cours, Albert Cuyp a traité tous les genres et toujours en maître. Il fut doué de cette fécondité merveilleuse qui ne consiste pas à faire cent fois le même tableau, mais à varier son sujet en le dominant. Toutefois le trait qui caractérise le mieux Albert Cuyp, c'est que, pour arriver aux plus grands effets, il n'a pas besoin de chercher le pittoresque là où tant d'autres l'ont trouvé, je veux dire dans la bizarrerie des lignes contrastées et la rudesse des surfaces, dans les guenilles des paysans et des gueux, dans la maigreur accidentée des animaux lorsque, étendus sur le pré, ils présentent à la lumière la saillie de leurs os et de leurs flancs creux, dans la singularité des effets de jour les plus rarement observés. »

Au contraire, Albert Cuyp, puisant à une source plus élevée, rencontre les moyens du beau pittoresque dans les objets mêmes qui paraissent les plus rebelles à ce genre de beauté. Laissant là les misères du rustre et les curiosités de sa guenille, les pauvretés du paysage et de ses recoins inexplorés, il ne met en scène que des hommes bien portants et bien vêtus, il étudie la nature en pleine campagne, il peint les animaux en pleine santé et le soleil en plein midi ; il rencontre la grandeur dans la simplicité, comme il trouvait le bonheur dans la quiétude.

Le magnifique *Paysage de soir* figure à la " National Gallery " dans la salle X, réservée à la peinture hollandaise.

Hauteur : 1.32 — Largeur : 1.98 — *Figures : 0.82*

BOTTICELLI

MARS ET VÉNUS

SALLE I. — ÉCOLE FLORENTINE

Mars et Vénus

MARS, le Dieu guerrier, las sans doute de quelque longue chasse, s'est étendu à terre sur son manteau de pourpre, et dort. Son beau corps d'Olympien est nu et repose dans une attitude très naturelle de repos ; la tête blonde, renversée en arrière, se présente en un raccourci merveilleux. Devant lui, assise sur l'herbe et le coude appuyé sur un coussin, se tient Vénus, représentée par Botticelli sous les apparences d'une ravissante beauté blonde, vêtue du plus authentique costume florentin ; son délicieux visage s'encadre d'une opulente chevelure à reflets d'or et sous les plis souples de la robe se dessine un corps charmant. La belle déesse, mère de l'Amour, contemple le guerrier qui dort. Pendant ce temps, une bande irrévérencieuse de petits Faunes fait le diable à quatre à côté d'eux. Tandis que l'un, se glissant derrière Mars, s'efforce de lui prendre son épée, les autres se sont emparés de sa lance et de son casque dont ils se servent pour jouer. L'un de ces joyeux compagnons s'est armé d'une conque et en tire des sons à l'oreille de Mars qui jouit apparemment d'un robuste sommeil puisque tout ce bruit et tout ce mouvement ne parviennent pas à l'éveiller.

C'est véritablement un beau tableau que celui-là, l'un des meilleurs, dans le genre mythologique, du grand artiste qui peignit la toile à jamais fameuse du *Printemps*. C'est le même sentiment de paganisme délicat, la même entente de la composition harmo-

nieuse, le même culte de la forme, la même grâce dans le dessin, la même beauté de coloris. Botticelli fut un de ces êtres, exceptionnellement doués, qui surent aborder avec une égale maîtrise ces deux genres si opposés : la mythologie et la religion. Venu au monde à une époque où s'opéra la première renaissance artistique, il assista à la pénétration des idées païennes dans cette ville de Florence qui avait été si longtemps l'ardent foyer de l'art chrétien. Par un phénomène curieux, les deux tendances se firent mutuellement place et n'entrèrent pas en lutte. Eclectique et cultivée, la société florentine continuait à commander des retables pour les églises mais faisait peindre des scènes mythologiques pour ses propres palais. Et c'est précisément ce double aspect, d'abord un peu contradictoire, ce mélange de christianisme et de paganisme, de réalisme et de mysticité, qui fait l'intérêt suprême de la Renaissance florentine. « Au contact des chefs-d'œuvre antiques, écrit M. Charles Diehl, les peintres avaient vivement senti l'imperfection de leurs images, ils avaient pris plus fortement l'idée et le besoin de la beauté. Jadis, les pieux maîtres du *trecento* songeaient surtout, quand ils peignaient, à édifier les âmes ; maintenant, selon le mot d'Alberti, on comprend que les choses valent d'être représentées pour leur beauté propre. Maintenant, on aime la vie pour elle-même ; on s'essaie et l'on éprouve une joie profonde à en reproduire les pittoresques et complexes aspects. » C'est dans ce milieu que grandit et se forma Botticelli.

Esprit rêveur, nature sentimentale et d'imagination très vive, Botticelli se trouva également sollicité par le charme intime de l'idéal chrétien et par l'exquise fantaisie des scènes mythologiques. Dans l'un et l'autre genre il dépensa des trésors de génie et il eut ce rare privilège de mélanger son double idéal en « donnant, suivant le mot de Lafenestre, à ses figures sacrées l'attrait souriant de créations antiques, et conservant à ses nudités profanes les chastetés attendries d'apparitions chrétiennes ».

On ne peut dire cependant qu'il ait pleinement réussi cet accord et qu'il ait exactement compris le monde antique ni complètement traduit le sentiment chrétien. Il y a beaucoup de charme, mais pas assez de sereine simplicité dans ses créations mythologiques, et d'autre part, il manque parfois d'austérité, de suavité, de piété véritable dans ses peintures religieuses. Cette pénétration des deux genres nuit un peu à chacun d'eux. En outre, sa couleur n'est pas toujours heureuse ; elle est légère, très douce, mais très souvent pâle et froide, comme l'est généralement cette peinture à la détrempe qu'il employait exclusivement. Son dessin n'est pas toujours, non plus, d'une absolue correction ; mais rarement peintre a senti, plus profondément que Botticelli, les qualités propres de la ligne comme élément de beauté et n'en a mieux compris le puissant effet décoratif.

« On ne saurait, écrit excellemment M. Supino, attribuer à Botticelli le mérite d'avoir créé des formes nouvelles et inauguré une technique nouvelle de l'art. Mais nul n'a eu à un degré supérieur le culte du sentiment porté à son idéal, la puissance et l'originalité de l'imagination... Il agite, il plie, il tord, pour ainsi parler, ses élégantes créations. Il donne à tout un caractère décoratif. En un mot Botticelli est un adorateur de la forme. Nul, plus que lui, n'a connu en maître le rythme de la ligne, l'esprit du mouvement, l'expression de la vie émue. »

Mars et Vénus figure à la " National Gallery " dans la salle I, réservée à la peinture florentine.

Hauteur : 0.69. — Largeur : 1.72. — *Figures grandeur nature.*

G. MORLAND

INTÉRIEUR D'UNE ÉTABLE

SALLE XX. — ÉCOLE ANGLAISE

Intérieur d'une étable

GEORGES MORLAND offre le plus dramatique exemple des ravages que peuvent exercer sur le génie l'intempérance et l'inconduite. Né avec des dons merveilleux, doué de qualités exceptionnelles, il dissipa cette richesse dans les plus basses orgies, il traîna de bouge en bouge son inguérissable ivrognerie qui le conduisit en prison et le fit mourir à l'hôpital. En lisant la suite lamentable des aventures de Morland, la pensée se porte aussitôt vers ces peintres hollandais, Brauwer et Jean Steen, qui, pourvus eux aussi de facultés magnifiques, gaspillèrent dans les tavernes une vie pleine de promesses. Il a fallu que la flamme divine ait été bien vigoureuse dans l'âme de ces hommes pour avoir pu résister à tant de désordres et de tempêtes. Jean Steen et Brauwer, ces piliers des estaminets de Leyde, ont produit des chefs-d'œuvre. Comme eux, plus qu'eux même, Georges Morland a laissé un nom que son abjection n'a pu empêcher de devenir glorieux.

Georges Morland fut véritablement un enfant prodige ; son enfance est la plus prodigieuse dont fassent mention les annales de l'art. A l'âge de quatre ans il dessinait, à l'âge de cinq et six ans, il vendait ses dessins. Son père, ravi de posséder un tel phénomène, résolut d'en tirer le meilleur parti : il enferma l'enfant dans un grenier, l'obligeant à dessiner et vendant jusqu'à cinq guinées ses ébauches et ses dessins. Mais le jeune Morland,

exaspéré de cette claustration, se sauvait, la nuit, par la fenêtre au moyen d'une corde et allait courir les tavernes de Londres avec les polissons de son âge. C'est ainsi qu'il préluda à la vie de débauche qu'il devait mener désormais. Il ne tarda pas à se séparer de son père et, devenu libre, il fit sa compagnie habituelle de boxeurs, de prostituées, de maquignons et de prêteurs sur gages. Cela ne l'empêchait pas de peindre; bien au contraire. Il était obligé de produire sans relâche pour satisfaire ses goûts de dépense et payer ses orgies. Et pour cela, tous les sujets lui sont bons, mais il les choisit de préférence autour de lui, dans les spectacles quotidiens que lui offre la banlieue londonienne, où il habite : c'est ainsi qu'il peint presque toujours des scènes rustiques, des cours de ferme, des étables, des animaux, des paysages, le tout largement peint, très juste de lumière et de couleur. « Leur vérité fait leur beauté, » dit avec raison Allan Cunningham.

Bientôt son vice ne fait que grandir, il ne quitte plus les bouges, il connaît les affres de la misère et les persécutions des créanciers. Pour jouir et pour s'enivrer, il peint à outrance et jette sur la toile, à grands coups fiévreux, son dessin et sa couleur, d'une main que l'ivresse n'arrive pas à faire trembler. Toujours talonné par le besoin, il devient une proie facile et rare pour les marchands de tableaux qui l'exploitent, l'encouragent même à la débauche afin de lui arracher pour quelques sous des toiles qu'ils revendent à prix d'or. Car ce débauché est célèbre, sa peinture fait prime ; Morland, avec de la conduite, serait millionnaire. Au lieu de cela, il finit à la prison pour dettes, où il peint encore pour apaiser la meute de ses créanciers. Il meurt enfin, misérable, sale, abandonné de tous, après avoir roulé jusqu'aux plus bas degrés de l'ignominie.

Ce débauché avait été favorisé par la nature des dons les plus rares : homme, il avait un visage remarquable et des yeux

magnifiques. « Comme peintre, écrit W. Burger, il a quelque chose de ses camarades les *pugilists*. Son exécution est une sorte de pugilat : il attaque résolument et touche juste au endroits décisifs. Tous ses coups marquent sur la toile avec laquelle il se bat. Il a ce qui ne s'acquiert point : la bravoure, la vivacité, l'instinct de la lumière et de l'effet, beaucoup de naturel et même de naïveté : le dessin faible, un peu lourd, mais dans le sentiment de la forme ; un modelé intérieur, seulement indiqué par place, mais solide et suffisant à la réalité ; une couleur bornée, mais dans un accord harmonieux ; un libre maniement de la brosse, partout. C'est, en un mot, un vrai peintre, quoique secondaire et incomplet. »

Morland aimait assez les animaux pour les représenter très bien dans leur caractère. Aussi faisait-il à merveille les ânes, les cochons, les chiens et les chevaux. Dans la peinture des animaux, comme dans celle du paysage, des intérieurs familiers, des scènes rustiques ou des scènes de pêcheurs, il n'a jamais été plus loin que le premier jet : il était toujours trop pressé par l'argent et il a peint presque toutes ses œuvres « entre deux vins ». Mais, tels qu'ils sont, ses tableaux ont des qualités très expressives. Il fut le peintre du peuple, qui connaît ses compositions et son nom. Tout artiste appréciera aussi cette peinture facile, leste, abondante, énergique et spirituellement sentie. C'était « avec cette précieuse monnaie, dit Allan Cunningham, que l'infortuné Morland payait le gin, faisait patienter les créanciers, écartait les sergents de justice. Les annales du génie n'offrent pas une plus déplorable histoire que celle de Morland ».

L'*Intérieur d'une étable* figure à la " National Gallery " dans la salle XX, réservée à la peinture anglaise.

Hauteur : 1.44. — Largeur : 1.02. — *Figures grandeur nature.*

ZURBARAN

MOINE EN PRIÈRE

SALLE XIV. — ÉCOLE ESPAGNOLE

Moine en prière

LE *Moine en prière,* déclare Charles Blanc, est une de ces peintures qu'il n'est pas possible d'oublier, ne l'eût-on vue qu'une fois. A genoux, sous sa robe de laine grise déchiree çà et là, et rapiécée, le visage perdu dans l'ombre de son capuchon, un moine implore la miséricorde du Dieu des chrétiens, du Dieu doux et terrible. De ses mains pâlies et décharnées, il tient une tête de mort et, les yeux levés au ciel, il semble dire : *De profundis clamavi ad te, Domine...* »

Ce *Moine en prière* avait appartenu à Louis-Philippe, qui l'avait fait acheter, avec d'autres tableaux de Zurbaran, par le baron Taylor et Dauzats. Le roi les avait installés dans une salle du Louvre, où ils restèrent jusqu'à la restitution qui en fut faite à la famille d'Orléans, sous le second Empire.

« Quand le monde frivole des visiteurs, après avoir traversé la salle Henri II, entrait tout à coup dans la grande pièce consacrée aux Espagnols et venait se heurter contre cette formidable peinture du *Moine en prière,* placée comme tout exprès au grand jour d'une croisée, il y avait parmi la foule un mouvement de stupeur et presque d'effroi. On eût dit qu'au milieu d'une musique mondaine, on entendait subitement retentir les sons lugubres du *Dies iræ.* Non seulement l'école espagnole, mais, on peut le dire, l'Espagne tout entière était résumée dans cette peinture passionnée, dévote et sombre, mystique et brutale tout ensemble. Le nom de Zurbaran,

jusqu'alors inconnu en France, se répandit et devint bientôt populaire, grâce aux nombreuses reproductions de ce *Moine* par la lithographie et la gravure. Depuis lors, le nom de Zurbaran n'est pas séparable, dans l'esprit des amateurs et du public, de l'idée qu'éveille en nous la représentation de cet être mystérieux et grossier qu'on appelle le moine espagnol. »

Mais Zurbaran n'est pas uniquement le peintre des pauvres apparences de la vie monacale. Sous la bure, il fait battre les cœurs de ces moines espagnols, exaltés et mystiques, avec toutes leurs passions, avec la violente exaspération d'une foi robuste et farouche. Sur leurs visages émaciés par les mortifications, il savait mieux que personne répandre la flamme idéale des méditations et des grands espoirs en l'autre vie. Et c'est en cela que Zurbaran se différencie de Caravage, et dépasse Caravage, peintre réaliste et puissant, mais dépourvu de sentiment. Chez Zurbaran, le sentiment se dégage de toutes ses œuvres, comme le parfum se dégage de la fleur sauvage. Ses moines vulgaires et rapiécés ne nous intéressent pas seulement par l'admirable manière dont ils sont brossés; ils nous font penser, ils nous font revivre ces temps de foi superbe et terrible, à l'époque où l'Inquisition régnait souverainement en Espagne. « Armé d'un pinceau mâle et vaillant, qui attaquait les détails dans leur réalité la plus saisissante, l'imitateur de Caravage ne s'arrêta pas à la tunique, aux ceintures de corde et au scapulaire. Il vit s'agiter au-dessous les passions mal contenues, les passions du cloître ; il entendit les gémissements qui s'échappaient de tant d'âmes troublées, comme saint Jérôme, par les apparitions mondaines ou effrayées par les visions d'en haut. Il essaya de représenter, par des signes sensibles, les tortures intérieures du cénobite, les âmes visitées par les fantômes de la superstition et du remords, et, parfois, les ravissements de l'extase. En véritable Espagnol, il voulut peindre l'invisible par le visible. »

Né en Estremadure, Zurbaran vécut et exerça son art à Séville, la cité espagnole la plus capable d'apprécier et d'aimer cette peinture violente, la cité dévote qui comptait une soixantaine de couvents et une centaine d'églises. Il y fut bientôt célèbre. Chaque communauté voulut posséder des toiles de ce maître qui peignait d'une main si vigoureuse et d'une âme si ardente les scènes de la vie religieuse.

Zurbaran savait, d'ailleurs, quand il le voulait, adoucir les rudesses de son pinceau, et certains de ses tableaux, sans rien perdre de leur puissance, traduisent, avec une suavité rare, « les joies ineffables de l'extase et les rayonnements de l'âme éclairée par les célestes fantômes ».

On a appelé Zurbaran le Caravage espagnol. En lui donnant ce titre, l'Histoire n'a rendu qu'une incomplète justice à Zurbaran. C'est seulement par l'énergie de l'exécution que ce fier et puissant maître ressemble au Caravage, car il lui est supérieur par l'élévation, par la dignité du sentiment. Zurbaran a été aussi mystique dans la pensée que brutal dans le maniement du pinceau, et l'on peut dire qu'il a exprimé comme Caravage, et senti comme Lesueur. Mais si Lesueur nous montre l'austérité tendre du croyant qu'anime l'espérance d'une vie meilleure, Zurbaran, de son rude et mâle pinceau, représente les rigueurs de l'ascétisme et les tourments du chrétien qu'épouvantent, jusqu'au fond du cœur, les images de l'enfer.

Acquis par la " National Gallery " en 1853, le *Moine en prière* y figure dans la salle XIV, réservée à la peinture espagnole.

Hauteur : 1.54. — Largeur : 0.99. — *Figure grandeur nature.*

BRONZINO

PORTRAIT D'UN ENFANT

SALLE I. — ÉCOLE TOSCANE PRIMITIVE

Portrait d'un enfant

C'EST une œuvre délicate et charmante que le portrait de ce jeune gentilhomme florentin. N'était le costume on croirait voir un tableau peint d'hier, tellement la manière est aisée, souple, moderne. Quant au personnage lui-même, nous ignorons tout de son identité, mais on peut affirmer sans crainte d'erreur qu'il était le rejeton de quelque grande famille florentine, le fils de quelque haut seigneur de la cour des Médicis dont Bronzino fut le peintre pour ainsi dire officiel. Le vêtement, entièrement de soie rouge bouillonnée, est d'une grande richesse, ainsi que le toquet à plumes et le mantelet de velours brodé d'or ; quant à l'épée, retenue par une ceinture à ornements d'or, elle dit l'origine aristocratique du modèle. Mais ce qu'il convient de constater, c'est la vie qui se manifeste dans la tête de cet enfant. Sur ce visage puéril se lit une sorte de timidité, de candeur, d'innocence pourrait-on dire, qui sont charmantes ; le regard bien droit a cette franchise mêlée d'un peu d'étonnement que reflètent souvent les yeux d'enfants non encore accoutumés à la vie ; la bouche, légèrement pincée, conserve un pli de gaîté, le sourire est demeuré sur ces lèvres fermées ; on devine que le jeune gentilhomme fait effort pour garder le sérieux exigé par cette grave affaire qu'est un portrait.

Cette œuvre est d'une grande beauté par le naturel de l'attitude, par la solidité du dessin et surtout par le rendu du visage et l'expression de vie répandue dans l'ensemble. Pour employer

l'expression même du peintre historiographe Vasari, « ilparaît vivant et il ne lui manque que le souffle ».

Angiolo di Cosimo, plus connu sous le nom de Bronzino, fut un bel artiste dont la postérité, juge difficile, a consacré la gloire, malgré quelques défauts dont nous parlerons. Il naquit à Monticelli, près de Florence, à une date qui n'est pas rigoureusement précisée mais qui ne doit pas beaucoup s'écarter de 1502. Il travailla pendant la plus grande partie de sa vie avec Pontormo, maître bourru, fantasque, mais cœur loyal et généreux, qu'il avait su apprivoiser par sa bonne mine et sa constante bonne humeur. Maître et élève devinrent des amis et des collaborateurs de tous les jours. Si Bronzino quittait Florence pour quelques travaux au dehors, le vieux Pontormo s'impatientait, pestait, et lui envoyait lettres sur lettres pour le prier de revenir. L'amitié du vieux maître fut d'un grand secours au jeune artiste pauvre, sans patrons, qui s'était placé sous son égide. Il l'associa à tous les grands travaux que lui valaient la faveur des princes et l'estime des corporations religieuses. Avec son maître, Bronzino peignit des fresques dans les églises et décora des palais ; il jouait évidemment le rôle d'auxiliaire et rien, dans ces travaux, ne trahit sa manière personnelle, la main de Pontormo donnant à l'ensemble son caractère propre. Mais cette collaboration étroite, cimentée par une amitié plus étroite encore, valut au jeune Bronzino l'entrée à la cour des Médicis dont il ne devait pas tarder à devenir le peintre officiel : il fut bientôt indispensable à Cosme Ier qui l'avait pris en affection et l'employait à toute sorte d'ouvrages, portraits, tableaux, peintures décoratives, modèles de tapisseries, etc. Il exécuta aussi des tableaux religieux ; mais disons tout de suite que, malgré d'extraordinaires qualités de dessinateur, il ne réussit pas dans ce genre parce qu'il le traita avec une afféterie, une préciosité incompatibles avec le sentiment chrétien ; il s'y montre plein de talent, mais il y reste froid parce qu'il est artificiel et maniéré.

Tout autre est le Bronzino portraitiste. Il est tout simplement supérieur. Quand il est en présence de la nature vivante, et non plus devant des abstractions religieuses ou mythologiques, il redevient un grand peintre et il produit des chefs-d'œuvre. Il n'est pas d'artiste plus habile pour exprimer la personnalité humaine, et, comme il a beaucoup de science et beaucoup de noblesse naturelle, ses portraits sont admirables de style. Le dessin, très simple en apparence, est serré et fort ; le modelé est rigoureusement exact dans ses abréviations savantes. Il est difficile de donner à une figure une plus noble attitude et un plus grand air. Bronzino n'était pas, à proprement parler, un coloriste ; il était avant tout un dessinateur d'une profonde science. Ce qui le touche d'abord et ce qui l'occupe, c'est la forme.

Grâce à ces qualités il devint rapidement le portraitiste préféré des Médicis. Il peignit très souvent les chefs de cette puissante maison, leurs femmes, leurs enfants légitimes ou leurs enfants naturels. Peut-être le jeune gentilhomme vêtu de rouge, que nous donnons ici, est-il un de ceux-là.

Faisons deux parts dans l'œuvre de Bronzino. S'il n'a droit qu'à peu d'estime pour ses peintures religieuses et mythologiques qui sont dépourvues de sentiment et gâtées par le bel esprit, il s'est acquis une gloire indiscutable par ses portraits d'un si beau dessin et d'une si fière prestance.

Le *Portrait d'un enfant* figure à la " National Gallery " dans la salle I, réservée à l'école toscane des XVe et XVIe siècles.

Hauteur : 1.28. — Largeur : 0.60. — *Figure grandeur nature.*

J. MABUSE

PORTRAIT D'HOMME

SALLE IV. — ÉCOLE FLAMANDE

Portrait d'homme

LA vie de Jean Gossaert, comme celle de beaucoup d'artistes flamands de cette époque, est enveloppée d'obscurités. La date même de sa naissance est inconnue et si nous savons qu'il naquit à Maubeuge, c'est grâce à l'habitude qu'on avait autrefois de désigner les peintres par le nom de leur ville d'origine, ce qui transforma Jean Gossaert en *Mabusius* ou Mabuse.

Sur son caractère, ses habitudes, nous sommes aussi peu renseignés et même, ici, l'absence de documents certains a ouvert la porte à la légende et à l'invention. S'il fallait en croire certains commentateurs, le peintre délicat de tant de Vierges, de tant de scènes inspirées n'aurait été, dans son privé, qu'un homme aux mœurs très peu recommandables, perdu de débauche. Rien ne permet d'accréditer de telles légendes et tout, au contraire, semble les écarter. Le seul fait, pour Mabuse, d'avoir passé la majeure partie de sa vie dans les différentes cours de l'Europe est une garantie de sa parfaite honorabilité. Les princes de la maison de Bourgogne, qui l'accueillirent et le patronnèrent, les rois d'Angleterre et Charles-Quint lui-même auraient-ils accepté auprès d'eux un artiste taré ? Cependant, Karl Van Mander, le Vasari flamand, insiste sur ce côté peu brillant du peintre et donne des exemples de ses excentricités. Il le montre dissipant dans les orgies le prix de ses travaux. Durant son séjour en Zélande, le marquis de la Vère, pour lequel il travaillait, reçut la visite de l'empereur

Charles-Quint et, à cette occasion, toutes les personnes attachées au service du château reçurent de nouveaux costumes en soie. Mabuse réclama l'étoffe du sien, dans l'intention de lui donner une forme originale. Dès qu'il l'eut reçue il s'empressa d'aller la vendre Néanmoins le jour de l'arrivée de l'empereur, Mabuse était plus richement vêtu que tous les autres et les broderies de sa robe avaient un tel cachet d'élégance que Charles-Quint, émerveillé, fit approcher l'artiste et prit dans ses mains la précieuse étoffe ; ce n'était que du papier dont l'éclat était dû au pinceau magique du peintre ! Plus tard, ajoute Van Mander, celui-ci alla habiter Middelbourg et s'y conduisit de telle sorte qu'il fallut l'enfermer.

Toute cette histoire contraste étrangement avec l'activité incessante que déploya le peintre, avec sa production considérable attestée par ce qui nous reste de son œuvre, infime partie d'un énorme labeur dont nous trouvons l'affirmation dans toutes les chroniques de l'époque.

Ce qui est indiscutable, c'est l'immense valeur de Mabuse et l'influence considérable qu'il exerça sur l'art de son temps.

Après la mort de Memling, le dernier représentant des pures traditions des Van Eyck, le caractère de la peinture flamande caractère pieux et tranquille, subit de grandes transformations, chez Matsys et Bosch. Le premier donnait déjà plus de hardiesse au dessin, des mouvements plus libres à ses personnages ; il traitait avec une égale prédilection les épisodes de la vie ordinaire et les sujets religieux, tandis que Bosch peignait les scènes de l'enfer avec une exagération touchant de bien près au ridicule et annonçant la venue prochaine de Pierre Breughel. Quant à Mabuse, il marqua une étape de plus en avant, en introduisant dans l'art flamand l'influence de l'école italienne, parvenue à son apogée. Il fut le premier peintre de son pays qui revint d'Italie, enthousiasmé des chefs-d'œuvre contemplés, avide d'imiter le style et la manière

des grands artistes de la péninsule. Faut-il le condamner ? Était-il vraiment possible à un peintre de résister à l'influence de génies tels que Raphaël, Michel-Ange ou Léonard de Vinci ?

Et cependant, Mabuse avait un tel tempérament de peintre qu'il sut, en adoptant des formules nouvelles et plus souples, rester lui-même et ne pas trahir l'art des Van Eyck. Il est demeuré peintre flamand et bien flamand, par la netteté de la vision, par le réalisme de l'exécution et, s'il idéalise comme les Italiens, ce n'est jamais au détriment de la vérité.

Mabuse atteignit vite, comme peintre religieux, à une très haute réputation. Ses contemporains le nommaient couramment le " Zeuxis et l'Apelles flamand " ; les princes les plus puissants de l'époque l'honoraient de leur faveur et lui servaient une pension. Il n'était pas moins remarquable dans la peinture des portraits, comme on peut en juger par le personnage reproduit ici, qui égrène dévotement son chapelet entre ses doigts. On y aperçoit toutes les qualités de Mabuse qui sont une très grande sincérité dans la traduction de la nature et une grande vigueur de pinceau. Les personnages de Mabuse sont toujours vivants, mais sans raideur, et les visages s'illuminent toujours d'une lueur idéale, que n'avait pas encore su fixer la peinture flamande.

Le *Portrait d'homme* acquis en 1860, figure à la " National Gallery " dans la salle IV, réservée à la peinture primitive flamande.

Hauteur : 0.68. — Largeur : 0.48. — *Figure grandeur nature.*

PAOLO UCCELLO

LA BATAILLE DE SAINT-ÉGIDE

SALLE III. — ÉCOLE TOSCANE PRIMITIVE

La Bataille de Saint-Égide

NOUS laissons à ce tableau le titre sous lequel il a été longtemps désigné et que certains catalogues lui conservent encore, bien qu'il soit aujourd'hui démontré, par les travaux critiques de M. H. P. Horne, que la bataille représentée ici est en réalité celle de San Romano, livrée par les troupes florentines contre l'armée de Sienne. On connaît même les principaux personnages qui y figurent. Le chevalier qu'on aperçoit, coiffé d'une sorte de turban écarlate et brandissant une épée, serait Niccolo de Tolentino, chef des forces florentines, qui anime par son exemple le courage de ses suivants d'armes. Un peu en arrière de lui chevauche son écuyer, jeune adolescent à cheveux blonds qui maintient sur sa cuisse le casque de son chef. Et derrière, occupant toute la gauche du tableau, c'est un enchevêtrement inouï de chevaux, d'armures, de lances, d'oriflammes qui produisent un scintillement de couleurs vives. L'ennemi n'est représenté que par un seul chevalier, également bardé de fer, qui paraît avoir fort à faire pour se défendre contre l'impétueuse furie de son assaillant, mais on devine que le gros de l'armée siennoise le suit et qu'on va bientôt la voir surgir du massif d'orangers placé à droite. D'ailleurs, la bataille n'est pas localisée à ce premier plan : elle se poursuit au loin, sur le versant des collines abruptes qui s'enfuient vers l'horizon.

Quelque singulière que puisse paraître cette peinture, elle n'en est pas moins l'une des plus précieuses que possède la " National Gallery ",

parce qu'elle représente un des plus brillants efforts tentés par l'art renaissant du xve siècle pour s'affranchir de la raideur et de l'hiératisme byzantins.

A le juger d'après les canons traditionnels, ou simplement d'après la simple réalité, ce tableau semble l'essai naïf d'un artiste des premiers âges. Certes, on peut sourire de ces chevaux et ces cavaliers tout d'une pièce qui ont l'air d'avoir été découpés dans du bois. Ni les proportions, ni les règles anatomiques ne sont respectées, pour l'excellente raison que l'anatomie paraissait inutile aux peintres de ce temps-là ; mais ces fantoches, qui ressemblent à des joujoux d'enfants, s'ennoblissent par le mouvement que leur a imprimé l'artiste. Il y a vraiment de la vie, le sens de l'action dans cette toile ; on a véritablement l'impression d'assister à un combat. Par les deux seules figures découvertes qu'on y voit, celle du chef et de son écuyer, on se rend compte que les peintres de cette époque en étaient déjà arrivés à une véritable perfection dans le rendu de la physionomie humaine.

Mais il y a plus que cela dans *la Bataille de Saint-Égide*.

Ce qui lui donne sa valeur particulière, ce qui place d'ailleurs Paolo Uccello au rang des peintres dignes de survivre, c'est l'effort réel et manifeste de l'artiste vers la composition, par l'établissement de plans divers et par le souci de la perspective.

Avant Paolo Uccello, la peinture était une surface unie sur laquelle se pressaient des personnages plus ou moins nombreux, mais placés tous sur une même ligne. Faute de savoir manier les ombres, la scène n'avait ni relief, ni profondeur ; héros et comparses y avaient la même importance et la même valeur plastique. Paolo Uccello est l'un des premiers à qui revient l'honneur d'avoir compris l'importance de la perspective linéaire, de la perspective aérienne, et de l'avoir tentée. Tentative sans doute maladroite, mais néanmoins précieuse en ce qu'elle ouvrit la voie à des recherches nouvelles et qu'elle fut le premier pas vers la glorieuse perfection du siècle suivant. Aussi devons-nous tenir pour

remarquable, en raison de l'époque, cette suite de collines s'enfuyant tant bien que mal vers l'horizon. Ce primitif, armé des moyens médiocres de son temps, ose risquer la chose la plus difficile dans l'art de la peinture : le raccourci. Et dans le soldat mort qu'on aperçoit à gauche entre les jambes des chevaux, il faut voir le premier balbutiement d'un art qui tend à rompre ses chaînes, qui cherche à s'agrandir.

On pourrait faire les mêmes observations à propos de la couleur. Bien que plaquée par à-plats violents, suivant la formule byzantine, elle témoigne déjà d'un sens très marqué des valeurs ; elle n'est pas encore très fondue, mais les nuances y apparaissent. En tout cas elle est disposée habilement, avec une entente certaine de l'harmonie.

Paolo Uccello s'appelait Paolo di Dono : on l'avait surnommé Uccello à cause de sa prédilection pour les oiseaux (uccelli). D'après Vasari, il était doué d'un esprit subtil et observateur qui le porte toujours à résoudre le problème, jusque-là considéré comme impossible, de la perspective en peinture, que Fra Angelico, son contemporain, poursuivit en même temps que lui. Il fut l'ami de Donatello, le sculpteur, et de Brunelleschi l'architecte, et il avait étudié les mathématiques avec Manetti. Il avait une grande passion pour les animaux, passion dont nous offre une preuve le tableau reproduit ici.

La Bataille de Saint-Égide faisait partie d'une série de quatre batailles peintes pour la famille Bartolini. Elle fut acquise en 1857 par la " National Gallery " où elle figure dans la salle III, réservée à la peinture primitive toscane.

Hauteur : 1.82. — Largeur : 3.17. — *Figure grandeur nature.*

MORETTO

UN GENTILHOMME ITALIEN

SALLE VII. — ÉCOLE DE VENISE ET DE BRESCIA

Un gentilhomme italien

ASSIS dans un fauteuil, le jeune gentilhomme est accoudé sur des coussins de soie rose posés sur une table. Il porte un riche pourpoint vert à broderies d'or, sur lequel est jeté un manteau à larges parements d'hermine. Devant lui, sur la table, se trouvent ses gants, avec quelques pièces d'or et des cachets. La tête appuyée sur sa main droite, le jeune gentilhomme paraît rêver ; toute l'attention de son être, magnifiquement exprimée dans la fixité des yeux, semble absorbée par la poursuite d'une chimère ou par le souvenir d'un chagrin secret.

A quoi peut rêver ce beau seigneur au riche costume ? Peut-être trouverions-nous l'énigme de cette mélancolie et en même temps l'identité du personnage dans l'inscription grecque inscrite, comme une profession de foi, sur son toquet de velours. « Hélas ! je désire Julia ! » peut-on y lire. La cause est entendue. Notre héros est un amoureux et un amoureux sentimental. Il a voulu se faire peindre et il a pris soin de se donner une attitude pensive, légèrement voilée de tristesse, peut-être avec le secret espoir que l'objet de sa flamme se laissera toucher par la constance et la sincérité de son amour.

Et il semble bien qu'il en a été ainsi. Tout porte à présumer que le modèle de ce beau portrait fut le comte Giacomo Gromo di Ternengo, qui épousa Julia, fille unique de Francisco del Pozzo. A moins que le soupirant, qui faisait inscrire sa peine et ses désirs par

le pinceau de Moretto, n'ait été finalement éconduit et supplanté par un heureux rival, qui serait Ternengo.

Ce qui permet le doute, c'est que, pendant les trois siècles où le tableau demeura à Brescia, on le considéra comme étant le portrait du comte Sciarra Martinengo Ceraresco.

Mais qu'importe, au surplus ? Cette intrigue amoureuse de gentilshommes inconnus nous intéresse beaucoup moins que le portrait lui-même, qui est très beau.

La pose, l'attitude sont d'un naturel parfait, et l'expression de ce visage pensif est magistralement rendue. Peut-être y pourrait-on reprocher que la mélancolie est un peu superficielle et que derrière l'œil un peu vague on n'aperçoit pas beaucoup de vie intérieure. Mais ce reproche, que l'on adresse fréquemment et assez volontiers aux peintres, est bien souvent le fait de la banalité du modèle lui-même, et peut-être est-ce le cas ici.

Quant à la couleur, elle est du meilleur aloi ; claire, brillante, harmonieuse, tout à fait dans la manière du Titien. Bien qu'il n'eût jamais quitté Brescia, ni visité Venise, Moretto a certainement connu et admiré les œuvres du Titien, de Véronèse et du Tintoret, car son coloris a un air de famille avec celui de ces grands maîtres. Au surplus, l'école de Venise rayonnait à cette époque sur tout le Nord de la péninsule italienne et l'école de Brescia fut une des premières à adopter son esthétique.

Une différence distingue toutefois le coloris de Moretto de celui des Vénitiens : tandis que celui-ci est chaud, profond, avec des teintes jaunes qui lui donnent le reflet et l'éclat de l'or, celui de Moretto est un peu froid ; les tons argentins y dominent et lui donnent une distinction légèrement glacée. Plus tard, quand la main de Moretto devint plus lourde, son coloris affectionna les teintes violettes qui, tournant parfois à la lividité, imprimèrent à ses toiles un caractère général de mélancolie.

Moretto ne fut portraitiste que par occasion ; on ne connaît de lui que de très rares portraits, parmi lesquels celui que nous donnons ici. Artiste d'une grande piété, il fut toute sa vie un peintre de sujets religieux. Ses tableaux se distinguent par une grande élévation de pensée et par un sentiment chrétien très profond. Esprit calme, pur et recueilli, il choisit de préférence et traita avec bonheur les scènes où prédomine la tranquille expression religieuse ; et il déploya d'admirables qualités de grâce, de suavité et d'onction. Dans ce genre, le musée Martinengo, à Brescia, renferme, avec beaucoup d'autres du même artiste, un tableau de Moretto qui est un pur chef-d'œuvre : *Saint Nicolas de Bari présentant des enfants à la Vierge.*

Moretto naquit à Brescia en 1498. Il s'appelait de son vrai nom Alessandro Bonvicino, mais ses concitoyens l'avaient affublé du sobriquet de Moretto (le nègre) à cause de la couleur basanée de son visage. Il apprit la peinture dans l'atelier de Floriano Ferramola, peintre estimé à Brescia. Il ne tarda pas à dépasser son maître et il jouit d'une grande réputation dans sa ville natale. Le reste de l'Italie l'ignora, l'éclat des écoles de Rome, de Venise et de Florence éteignant toutes les gloires secondaires. Mais la postérité a rendu justice à ces écoles régionales qui fournirent de si beaux génies, et Moretto jouit maintenant d'une estime méritée, assise sur les remarquables œuvres dont il a peuplé Brescia, où on peut les admirer encore.

La " National Gallery " acquit le portrait d'*Un gentilhomme italien* en 1858, pour la somme de 9,000 francs. Il figure dans la salle VII, réservée aux écoles de Venise et de Brescia.

Hauteur : 1.12. — Largeur : 0.93 — *Figure grandeur nature.*

RUBENS

L'ENLÈVEMENT DES SABINES

SALLE X. — ÉCOLE FLAMANDE

L'Enlèvement des Sabines

UN des personnages les plus éminents de l'Angleterre, ayant un jour trouvé Rubens à son chevalet, pendant cette période de sa vie où le peintre remplissait une mission diplomatique auprès de la cour de Londres, lui dit :

— L'ambassadeur de Sa Majesté catholique s'amuse parfois à peindre ?

— Non, je m'amuse quelquefois à être ambassadeur, répondit Rubens, pour élever la noblesse des arts au-dessus de la vanité diplomatique.

Rubens ne mentait pas. Même dans la période la plns active de sa carrière diplomatique, il ne cessa jamais d'être peintre et magnifiquement peintre. Les cauteleuses combinaisons politiques, faites de prudence, de mystère, d'habileté, n'influèrent jamais sur le caractère de sa peinture qui resta toujours exubérante, pleine de franchise et de rayonnante gaîté.

Par un phénomène demeuré unique, ce peintre, qui séjourna comme ambassadeur dans presque toutes les cours de l'Europe, a laissé l'œuvre peinte la plus formidable dont l'histoire fasse mention. Sa prodigieuse facilité ne l'a d'ailleurs jamais trahi parce que la main était conduite par le génie le plus prompt, le plus divers et le plus puissant. Rubens n'est jamais inférieur. Il a abordé tous les genres, tous, je ne dirai pas avec une égale supériorité, mais avec une hardiesse, une fougue qui le font reconnaître et aimer jusque dans ses

écarts. Il domine dans tous : histoire, allégorie, genre, paysage, portrait, animaux, fleurs et fruits. Pareille à cette corne d'abondance que le peintre semblait, à plaisir, reproduire dans ses ouvrages comme l'emblème de son propre génie, sa fécondité fut inépuisable.

Comme peintre d'histoire, Rubens est l'un des plus étranges artistes qu'on puisse concevoir. Dans un genre qui semble devoir être le plus objectif, le plus vrai, il s'abandonne à toutes les suggestions de la fantaisie, mêlant l'allégorie à *la Vie de Catherine de Médicis*, pour ne citer qu'un exemple. Il prend avec l'Histoire les plus grandes libertés, à l'imitation de Véronèse, son maître préféré; il est encore moins scrupuleux quand il s'agit de l'histoire antique.

Ne la dirait-on pas issue d'une collaboration étroite avec Véronèse, cette toile de l'*Enlèvement des Sabines,* reproduite ici ? N'est-ce pas le même mépris de la vérité historique dans le costume des personnages et dans le fastueux décor des architectures ? Et le tableau perdrait-il rien de sa réalité, s'il prétendait représenter les scènes brutales d'une prise d'assaut au XVIe siècle ?

C'est encore du Véronèse, ce chatoiement de lumières, ce merveilleux maniement d'une couleur chaude, vibrante, mordorée. Mais, ce qui est bien de Rubens, c'est l'impétuosité du mouvement, c'est ce formidable déchaînement de la bête humaine que le maître d'Anvers excelle à peindre, aussi bien dans une *Kermesse* flamande que dans le sac d'une ville conquise. Le vrai Rubens, c'est la furie de ces hommes se ruant sur la proie, c'est aussi le détail truculent qui vient toujours sous le pinceau du peintre et nous montre un soldat relevant les jupes d'une plantureuse Sabine ; c'est surtout cet épanouissement des formes, cet éclat des chairs blondes et grasses qui réalisait, aux yeux de Rubens, l'idéal de la beauté féminine.

Le peintre ne conçoit la femme que pourvue de charmes avantageux : des chairs solides, à la fois blanches et d'un rouge pâle, mélange de *lis et de roses, de lait et de sang ;* le visage gracieux, des

épaules médiocrement larges, le bras arrondi, la main et les doigts souples et allongés, la poitrine unie, ample, un peu élevée ; les seins fermes, doucement séparés, les reins vigoureux, un buste presque triangulaire, le ventre ferme mais d'un contour doux et coulant, le contour des épaules fuyant, la croupe charnue, retroussée, les cuisses fortes, le genou rond, la jambe saillante et diminuant avec grâce jusqu'au pied, telle est la femme idéale de Rubens.

Sur ce type idéal, la fantaisie de Rubens se donne carrière ; il l'exagère, l'amplifie, le déforme. Ces robustes beautés deviennent souvent de rubicondes et masculines viragos, aux mamelles puissantes, dont on fait les Libertés et les Républiques. Ce Flamand jovial et bon vivant aimait peindre les chairs débordantes, les appas qui font craquer les corsets et les jupes : il en eut d'ailleurs les modèles dans sa propre maison, dans les deux femmes qu'il épousa durant sa vie, Isabelle Brandt et Hélène Fourment. En y regardant bien, peut-être reconnaîtrait-on cette dernière dans la jeune femme blonde qu'entraîne un guerrier coiffé d'un casque, derrière la matrone du premier plan.

Beaucoup de peintres ont traité ce même sujet de *l'Enlèvement des Sabines.* Nous ne citons que pour mémoire le tableau de David, dont les personnages, figés en des poses académiques, ressemblent, à côté de ceux-ci, à des mannequins de bois. Tout autre est *l'Enlèvement* du Louvre, par Nicolas Poussin. Le grand maître français posséda pleinement le sentiment de la beauté antique ; sa composition a autant de mouvement que celle de Rubens, avec plus de noblesse et de style. Mais la toile de Rubens n'en reste pas moins admirable par cette sorte de frénésie bestiale qui la fait ressembler à une Bacchanale.

L'Enlèvement des Sabines appartient à la " National Gallery ", depuis 1824 ; il figure dans la salle X, réservée à la peinture flamande.

Hauteur : 1.70. — Largeur : 2.36. — *Figures : 0.82.*

ÉCOLE FLAMANDE

PORTRAIT D'HOMME ET DE FEMME

SALLE IV. — ÉCOLE PRIMITIVE FLAMANDE

Portrait d'homme et de femme

LES Primitifs flamands, comme les Primitifs allemands et français, ont subi cette disgrâce de n'avoir pas trouvé d'historiographe pour écrire leur vie, noter leurs œuvres, certifier leur authenticité. De ces peintres supérieurs nous ne savons presque rien, et le peu que nous en connaissons il a fallu l'acquérir, le conquérir pourrait-on dire, à force de recherches minutieuses, mais toujours sujettes à erreurs, dans les archives des guildes flamandes ou dans les registres des municipalités. Que d'efforts pour recueillir, bribe à bribe, quelque fragment de certitude et, parfois même, une simple probabilité ! Il semble que les peintres flamands du xve siècle, pourtant connus de toute l'Europe, aient vécu dans la nuit ou travaillé dans les caves. Et pour jeter un peu de lumière sur ces ténèbres, avec quelle prudence il convient de promener son flambeau ! Tout est cause d'erreurs, tout, et surtout les récits de commentateurs comme Karl Van Mander, qui fondent leurs assertions sur des récits de témoins oculaires, récits parfois très pittoresques, mais qui arrivent au biographe déformés, travestis ou embellis par la légende.

Hubert et Jean Van Eyck eux-mêmes furent les premières victimes de cette déformation. Rien de ce qui les concerne ne nous apparaît clairement. La date de leur naissance, celle de leur mort, nous sont inconnues. Nous ignorons la part de chacun d'eux dans leur œuvre commune du *Triptyque de Saint-Bavon ;* c'est un peu à l'aventure qu'on leur a fait l'attribution des différentes pièces de cette œuvre

célèbre, sans asseoir ce jugement sur d'autres bases que des suppositions, des comparaisons, des similitudes.

Dans cet état d'ignorance, il a été de mode, pendant un assez long temps, d'attribuer à Jean Van Eyck tous les tableaux de cette époque dont les auteurs étaient inconnus. On en était venu à mettre à son actif des œuvres manifestement indignes de son talent, et la folie de ce procédé devint si manifeste qu'une réaction en sens inverse se produisit, non moins outrancière que la première. Après avoir tout attribué à Jean Van Eyck, on s'efforça de lui tout enlever, et c'est tout juste si l'on ne contesta pas l'existence même du grand maître flamand. Il ne fallut pas moins que les témoignages des archives de Bruges et les comptes de trésorerie de la cour de Bourgogne pour faire admettre que Jean Van Eyck ne fut pas un mythe, mais qu'il vécut à la cour de Philippe le Bon, dont il était le peintre et le valet de chambre, titre fort honorable en ce temps-là.

Quand on voit des artistes de l'envergure de Van Eyck discutés et si peu connus, comment s'étonner que le mystère le plus profond plane sur l'existence de peintres moins doués ? Hubert et Jean Van Eyck ne furent pas les seuls peintres de leur époque. En même temps qu'eux ou peu de temps après eux, vécut toute une pléïade d'artistes qui adoptèrent la peinture à l'huile et continuèrent, avec leurs procédés, la manière qu'ils avaient inaugurée. De cette foule où tout n'était pas négligeable, il s'en faut, aucun nom n'a émergé ; aucune œuvre de cette époque ne peut être certifiée.

Qui pourrait, par exemple, inscrire un nom au bas des deux magnifiques portraits que nous donnons ici ?

Ils sont, à n'en pas douter, contemporains de Van Eyck ou de l'époque immédiatement postérieure à la sienne. On y découvrirait même sa signature, en quelque place cachée du tableau, qu'on n'en pourrait éprouver aucun étonnement, tellement la manière est identique, le coloris analogue et la valeur considérable. L'homme, avec

sa figure énergique et sa coiffure écarlate, ressemble à s'y méprendre à *l'Homme au turban,* de Jean Van Eyck, que nous avons donné ici même ; quant à la femme, comme ligne, comme couleur, comme arrangement, elle rappelle la technique un peu sèche, mais admirable d'exécution, dont témoigne le portrait de *la Femme de Jean Van Eyck,* qui se trouve également à la " National Gallery ".

Par leur forme extérieure autant que par leur valeur intrinsèque, ces œuvres s'apparentent. Alors, à qui attribuer ces deux portraits, si finis d'exécution, d'une touche si ferme, d'un dessin si parfait ? Si Jean Van Eyck doit être écarté, quel peut être, parmi les artistes de ce temps-là, l'auteur de cette œuvre remarquable ? La critique s'est longtemps évertuée à trouver une réponse satisfaisante, et, sans vouloir prendre parti, nous devons reconnaître qu'elle n'y a pas réussi. Quant au nom du maître de Flemalle, prononcé à propos de ces portraits, nous croyons n'avoir pas à insister sur l'impossibilité d'une telle attribution, ce peintre ayant vécu à une époque de beaucoup postérieure à celle des personnages représentés sur ces deux panneaux.

Le mystère demeure donc entier. Mais qu'importe, après tout ? A défaut du peintre nous avons l'œuvre, qui est admirable et qui peut compter parmi les meilleurs portraits de l'époque primitive flamande.

Le *Portrait d'homme et de femme* fut acquis par la " National Gallery " en 1860 ; il figure dans la salle IV, réservée aux primitifs flamands.

Pour chaque panneau : Hauteur : 0m,40. — Largeur : 0m,27. — *Figure : 0m,36.*

G. TERBURG

LA PAIX DE MÜNSTER

SALLE X. — ÉCOLE HOLLANDAISE

La Paix de Münster

GÉRARD Terburg, ou plus exactement Ter Borch, avait de qui tenir. Il appartenait à une famille d'artistes ; son père, connu sous le nom de Gérard Ter Borch le Vieux, était un peintre très estimé de Zwolle, en Hollande ; son frère et sa sœur maniaient également le crayon avec beaucoup d'adresse et de talent. Sous l'habile direction de son père, le jeune Gérard fit de rapides progrès ; puis il alla à Haarlem travailler dans l'atelier de Peter Molyn, peintre célèbre à cette époque. C'est chez ce vieux maître que Gérard Terburg prit le goût des paysages et des scènes pittoresques de la vie hollandaise, dans la peinture desquels il acquit une si grande réputation. Il ne fut pas moins estimé comme peintre de portraits et pendant un assez long séjour qu'il fit en Angleterre, il fut recherché comme portraitiste par la haute société de Londres.

C'est à ce genre, bien plus qu'à la peinture d'histoire, que se rattache le tableau de la *Paix de Münster*, reproduit ici.

Le titre n'en est pas, d'ailleurs, rigoureusement exact, car il ne s'agit pas de la conclusion définitive de la paix de Westphalie, promulguée le 24 octobre 1648, mais d'un accord partiel intervenu le 15 mai de cette même année entre l'Espagne et la Hollande.

« Debout, dans la salle revêtue de hautes boiseries sculptées, rangés autour de la table sur laquelle est posé l'instrument du traité, les diplomates jurent cet accord dont les termes leur sont lus simultanément par un plénipotentaire de chaque nation. Dans cette exacte

représentation de la réalité, aucune recherche d'arrangement pittoresque, aucun sacrifice à la mise en scène, mais une gravité et une tenue qui placent l'œuvre au niveau de l'acte et lui donnent toute la valeur d'un témoignage vraiment historique. Pas d'émotion trop visible, non plus, sur ces physionomies cependant si diverses. A peine si vous pouvez, çà et là, découvrir quelque trace d'amertume mêlée à la fierté de ces types espagnols ou bien, parmi les Hollandais, l'expression discrète d'un mâle contentement. Vainqueurs et vaincus assistent impassibles au dénouement de leur lutte sanglante, également pénétrés de la solennité de ce moment et des conséquences du fait qui va s'accomplir. L'impression est si forte qu'en présence de cet ouvrage vous songez à peine à vous étonner de sa prodigieuse exécution, à supputer tout ce qu'il renferme de qualités et de talent, et il vous faut quelque réflexion pour comprendre les ressources de cet art qui, en dépit de tant de difficultés réunies, garde cet air d'aisance et de naturel et semble ainsi se dérober lui-même à votre admiration. » (Émile Michel.)

Ce tableau, le plus important de Terburg, ne lui avait pas été commandé. Bien qu'il en eût fixé le prix à 6.000 florins seulement, il ne fut pas vendu de son vivant, et en 1721 il se trouvait encore à Deventer, chez un de ses parents. Après avoir appartenu à Talleyrand, puis à la duchesse de Berry, il fut acquis au prix de 45.000 francs pour la galerie Demidoff. Acheté 220.000 francs par le marquis de Hertford, à la vente de cette collection, il a été, après la mort de celui-ci, gracieusement offert à la " National Gallery " par Sir Richard Wallace, son héritier. Il figure sur un chevalet dans la salle X, réservée à la peinture hollandaise.

Hauteur : 0.44. — Largeur : 0.57. — *Figures : 0.27.*

TABLE DES MATIERES

Pages.

Jacqueline de Bourgogne, par Jean Mabuse 9
Groupe de famille, par Lorenzo Lotto. 15
Mrs. Lauzun, par Raeburn. 21
Portrait de l'Arioste, par Le Titien 27
Lord Heatfield, par Reynolds 33
L'Alchimiste, par Van Ostade 39
Nativité, par Botticelli 45
The hay wain, par Constable 51
Rembrandt âgé, par Rembrandt 57
Portrait de jeune homme, par Antonello de Messine 63
Cour de maison hollandaise, par P. de Hooch. 69
Saint Jean et saint Laurent, par Memling. 75
Pêcheurs français portant pour la pêche, par Turner . . . 81
Attila, par Delacroix 87
La Famille de Darius, par P Véronèse. 93
Suzanne Fourment, par Rubens 99
Le Martyre de saint Sébastien, par Pollaiuolo. 105
Un tailleur, par Moroni. 111
Un marchand et son commis, par Th. de Keyser 117
Silène cueillant des raisins, par A. Carrache. 123
Enfant avec un agneau, par Lawrence 129
L'Homme au turban, par Van Eyck 135
La Mort de Procris, par P. de Cosimo 141
Le Moulin à vent, par J. Crome. 147
Portrait d'un poète, par Palma Vecchio 153
Portrait de femme (famille Dudgeon), par Raeburn . . . 159

N.G.-II-24.

Pages

L'Agonie au Jardin des Oliviers, par Mantegna 165
Le Bénédicité, par Jan Steen 171
La Fille du pasteur, par Romney 177
La Mise au tombeau, par Michel-Ange 183
Ralph Schomberg, par Gainsborough. 189
Portrait de femme. (École allemande.). 195
La Baigneuse, par Rembrandt. 201
Paysage, le soir, par Albert Cuyp 207
La Charrette du marché, par Gainsborough 213
Mars et Vénus, par Botticelli 219
Intérieur d'une étable, par G. Morland 225
Moine en prière, par Zurbaran 231
Portrait d'un jeune garçon, par Bronzino 237
Portrait d'homme, par Mabuse 243
La Bataille de Saint-Egide, par Paolo Uccello. 249
Gentilhomme italien, par Moretto 255
L'Enlèvement des Sabines, par Rubens. 261
Un homme et une femme. (Primitifs flamands) 267
La Paix de Münster, par Terburg. 273

INDEX ALPHABÉTIQUE

		Pages.
AVERTISSEMENT		1
ANTONELLO de Messine	Portrait de jeune homme	63
BOTTICELLI	Nativité	45
—	Mars et Vénus	219
BRONZINO	Portrait d'un jeune garçon	237
CARRACHE (A.)	Silène cueillant des raisins	123
CONSTABLE	The hay wain	51
COSIMO (P. de)	La Mort de Procris	141
CROME (J.)	Le Moulin à vent	147
CUYP (Albert)	Paysage, le soir	207
DELACROIX	Attila	87
ÉCOLE ALLEMANDE	Portrait de femme	195
GAINSBOROUGH	Ralph Schomberg	189
—	La Charrette du marché	213
HOOCH (P. de)	Cour de maison hollandaise	69
JAN STEEN	Le Bénédicité	171
KEYSER (Th. de)	Un marchand et son commis	117
LAWRENCE	Enfant avec un agneau	129
LE TITIEN	Le Portrait de l'Arioste	27
LORENZO LOTTO	Groupe de famille	15
MABUSE (J.)	Jacqueline de Bourgogne	9
—	Portrait d'homme	243
MANTEGNA	L'Agonie au Jardin des Oliviers	165
MEMLING	Saint Jean et saint Laurent	75
MICHEL-ANGE	La Mise au tombeau	183
MORETTO	Gentilhomme italien	255

Pages.

MORLAND (G.) . . . . . Intérieur d'une étable 225
MORONI. . . . . Un tailleur. 111
PAOLO UCCELLO. . . . . La Bataille de Saint-Égide. . . 249
PALMA VECCHIO . . . . . Portrait d'un poète 153
POLLAIUOLO . . . . . Le Martyre de saint Sébastien . 105
PRIMITIFS FLAMANDS. . Un homme et une femme . . . 267
RAEBURN . . . . . Mrs. Lauzun. 21
— . . . . . Portrait de femme 159
REMBRANDT. . . . . La Baigneuse. 201
— . . . . . Rembrandt âgé. 57
REYNOLDS. . . . . Lord Heatfield 33
ROMNEY . . . . . La Fille du pasteur 177
RUBENS . . . . . Suzanne Fourment 99
— . . . . . L'Enlèvement des Sabines. . . 261
TERBURG . . . . . La Paix de Münster 273
TURNER . . . . . Pêcheurs français partant pour la pêche. 81
VAN EYCK. . . . . L'Homme au turban. 135
VAN OSTADE. . . . . L'Alchimiste 39
VÉRONÈSE (P.) . . . . . La Famille de Darius. 93
ZURBARAN . . . . . Moine en prière 231

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

a39003 000494152b

CE N 1070
.A62 1912
COO LONDON. NATI "NATIONAL GA
ACC# 1171183